



**Universidade
de Aveiro
2009**

**Departamento de
Comunicação e Arte**

**André Bruno Dias
Vaz de Deus
Pereira**

**Manuel Faria e o Piano
Das Fontes Primárias à Performance**

Dissertação de Mestrado em Música apresentada ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro sob a orientação científica da Doutora Helena Paula Marinho Silva Carvalho do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

Presidente Professora Doutora Nancy Lee Harper,
Professora Associada da Universidade de Aveiro

Vogais Professor Doutor Francisco José Dias Santos Barbosa Monteiro,
Professor Adjunto com nomeação definitiva da Escola Superior de Educação do Porto

Professora Doutora Helena Paula Marinho Silva Carvalho,
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Dedicatória

Dedico este Documento de Apoio ao Projecto a todos os que ao longo dos anos representaram a minha âncora emocional e profissional em particular:

À Avó Vina, Avô Filipe, Inês, Nana e Rainho no reino dos céus, aos meus pais Quito e São, à Gisela, ao meu irmão Gonçalo, aos avós Agostinho, Emília e Tatay, aos tios Zé, Carlão, Mário, Gabriela e Paula, à prima Mafalda, à minha cunhada Aninhas e sua família. Dedico o presente documento também à Mestre Cristina Faria com a qual partilho não só a emoção da música do seu tio, como também uma vida profissional sempre exigente e em renovação.

Agradecimentos

Muitos foram os que contribuíram para que fosse possível a realização deste D.A.P. Todos tiveram um papel preponderante na elaboração e fundamentação do presente documento.

Agradeço em primeiro lugar à Mestra Cristina Faria por todo o apoio manifestado, bem como o fornecimento de material de importância capital na fundamentação deste trabalho. À minha orientadora Doutora Helena Marinho pela sua disponibilidade e dedicação a esta investigação que, pela qualidade e celeridade das suas indicações correctivas, fizeram com que este fosse um documento academicamente viável.

Aos entrevistados Francisco Faria, Boaventura Faria e Maria de Lourdes Álvares Ribeiro o meu profundo agradecimento por partilharem comigo as emoções e vivências compartilhadas com Manuel Faria.

Ao Paulo Bernardino, que teve a enorme tarefa de organizar o espólio musical Manuel Faria no âmbito do seu Doutoramento no ano anterior à minha investigação, tornando o acesso aos manuscritos rápido e fácil. Todas as informações entre nós partilhadas e aqui publicadas como sendo da sua autoria, manifestam o respeito e cumplicidade entre as duas investigações e os respectivos autores, no sentido de ambos os documentos não perderem a sua pertinência inicial.

À Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e à Dra. Isabel Ramires por toda a ajuda prestada no fornecimento dos manuscritos presentes no espólio musical Manuel Faria da referida biblioteca.

palavras-chave

Manuel Faria, piano, fontes primárias, performance.

resumo

Manuel Faria, compositor e padre português, detinha uma profunda admiração pelo povo e por temas populares, bem como pela música de cariz religioso. Estas duas “paixões”, quando combinadas com a sua busca por novas estéticas e formas de composição, foram decisivas na sua produção musical. Este Documento de Apoio ao Projecto visa resumir, através de seis peças, os vários estilos em que Manuel Faria se inspirou. A relação entre o compositor e os vários contextos em que se inseriu ao longo da vida foram determinantes na sua produção musical. O contacto com a música popular, com a religião, bem como o contexto académico onde teve contacto com outros estilos de composição, formaram uma relação de simbiose de onde surgiram estas seis peças para piano. Esta teia de relações deve-se em muito ao espírito pró-activo de Manuel Faria, procurando nos vários movimentos estéticos (nacionalismo, modernismo, expressionismo, neoclassicismo, polimodalismo e também o neomodalismo) uma forma de enfatizar a sua paixão pelo povo e pela religião bem como pela música enquanto linguagem. Assim, as seis peças para piano que datam desde a sua juventude (1934) até um ano antes da sua morte (1982), são uma síntese dos vários estilos que influenciaram a sua obra.

keywords

Manuel Faria, piano, manuscripts, performance.

abstract

Manuel Faria, a Portuguese composer, had a deep admiration for the people and traditional folk music. He also admired the religious repertoire. These two passions, when combined with his constant inquisitiveness about 20th-century aesthetics were decisive in his musical production. This document reflects the various 20th-century compositional techniques that inspired the composer work through a closer look at six piano pieces. The relationship between Manuel Faria and the social contexts in which he lived were also decisive in his work.

The contact with traditional folk music, religious music and the academic context in which he studied new composition techniques formed a symbiotic relation from which these six pieces emerged. These relations are the result of a constant research for new ways to emphasize his passion for the people and his music presents several aesthetics currents (nacionalism, modernism, expressionism, neoclassicism, neomodalism and also polimodalism). The earliest piece was composed during his youth (1934) and the last, one year before his death (1982); they synthesize the various styles that influenced his work.

Abreviaturas e Siglas

Lista das abreviaturas utilizadas no Documento de Apoio ao Projecto

Quadro 1

Abreviatura	
And.	Andamento
BF	Boaventura Faria
BGUC	Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
c.	Compasso
Cón.	Cónego
CM	Celina Martins
<i>Cresc.</i>	<i>Crescendo</i>
CF	Cristina Faria
<i>Dim.</i>	<i>Diminuendo</i>
Exp.	Exposição
Fig.	Figura
FF	Francisco Faria
m.d.	Mão direita
m.e.	Mão esquerda
MO	Manuscrito Original
MLR	Maria de Lourdes Ribeiro
NRMS	Nova Revista de Música Sacra
Op.	Opus
p.	Página
P.	Padre
p.e.	por exemplo
<i>Ped.</i>	Pedal de sustentação
PIMS	Pontificio Instituto di Musica Sacra
pp.	Páginas
PP.	Padres
Rev.	Reverendo
S/d	Sem data
Séc.	Século
Sto.	Santo
UA	Universidade de Aveiro

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I BIOGRAFIA (infância, formação e maturidade)	13
I.1.1 Da infância ao Seminário (do contexto popular ao religioso)	14
I.1.2 A formação em Roma no contexto académico (1939-1946) e a influência francesa(1946)	15
I.1.3 De regresso a Portugal (1947-1961)	18
I.1.4 Itália (1961)	19
I.1.5 Maturidade (Conferências, a NRMS, Prémio Carlos Seixas, e a rádio)	20
CAPÍTULO II CONTEXTOS E ESPÓLIO LITERÁRIO	25
II.2.1 O contexto popular	26
II.2.2 O contexto religioso	29
II.2.3 O contexto académico	33
CAPÍTULO III AS FONTES PRIMÁRIAS (contexto, conteúdo e performance)	39
III.2.1. <i>Fantasia brilhante sobre dois temas do hino do Seminário (1934)</i>	40
III.3.2 <i>O Barbosa foi ao mar (1935)</i>	44
III.3.3 <i>Marcha fúnebre (1941)</i>	46
III.3.4 <i>Adeus (1948)</i>	51
III.3.5 <i>Quatro pequenas peças para piano (1961)</i>	53
III.3.6 <i>Sonatina para piano (1982)</i>	59
III.3.7 Revisão das fontes primárias (imprecisões e gralhas)	65
CONCLUSÃO	71
REFERÊNCIAS	73

APÊNDICES	79
A. Entrevistas	
A.1. Francisco Faria	79
A.2. Cristina Faria	89
A.3. Maria de Lourdes Álvares Ribeiro	92
A.4. Boaventura Faria	96
B. Manuscritos	
B.1. <i>Fantasia brilhante sobre dois temas do Seminário</i>	101
B.2. <i>O Barbosa foi ao mar</i>	103
B.3. <i>Marcha fúnebre</i>	104
B.4. <i>Adeus</i>	111
B.5. <i>Quatro pequenas peças para piano</i>	112
B.6. <i>Sonatina para piano</i>	114

INTRODUÇÃO

O presente Documento de Apoio ao Projecto, elaborado no âmbito do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro, centra-se na obra para piano solo de Manuel Ferreira de Faria (1916-1983).

O propósito geral é o de relacionar contextos, estéticas e linguagens musicais com a obra para piano solo de Manuel Faria, tendo como objectivos específicos a contextualização das obras na vida do compositor, a análise da sua linguagem musical (as várias técnicas de composição que utilizou) e de que maneira esta se relaciona com os contextos nos quais estava inserido na altura em que as compôs.

Manuel Faria é um compositor português com uma vasta obra escrita que carece ainda de alguma análise e até mesmo de performance. Verificam-se na obra para piano solo várias influências de compositores do séc. XX que contribuíram aos poucos para a criação da linguagem de Manuel Faria. Assim, a análise de conteúdo, bem como a performance das obras descritas, constituem um novo contributo no sentido de melhor perceber a panóplia de estilos, conteúdos e contextos nos quais Manuel Faria se inspirava.

É notória, ao nível do contexto, uma relação tripartida entre o contexto popular, religioso e académico, servindo sempre de suporte a estes contextos as várias linguagens características da música erudita do séc. XX.

Após investigação e consequente análise do seu conteúdo, foi notório o facto destas peças no seu conjunto serem também uma mistura de diferentes contextos e linguagens estilísticas, características da obra deste compositor.

No plano metodológico, foi feita uma análise qualitativa das fontes primárias (manuscritos) presentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC) e no espólio literário de Manuel Faria, bem como outras versões existentes dessas mesmas obras. Destas fontes constam as seguintes obras: *Fantasia brilhante sobre dois temas do hino do Seminário* (1934), *O Barbosa foi ao mar* (1935), *Marcha fúnebre* (1941), *Adeus* (1948), *Quatro pequenas peças para piano* (1961) e *Sonatina para piano* (1982).

Para além da análise destas obras foi feita uma análise histórica da vida do compositor, bem como das influências através de pesquisa bibliográfica não só de trabalhos académicos, artigos escritos e publicados ou inéditos do compositor, bem como da correspondência trocada com outros compositores. Assim, foi elaborado um estudo

comparativo entre o conteúdo das fontes primárias e o resultado desta pesquisa bibliográfica. Como técnica de aplicação do método, foi efectuada a pesquisa bibliográfica de fontes primárias, trabalhos académicos, artigos publicados pelo compositor e correspondência trocada entre Manuel Faria e outros compositores (p.e. Frederico de Freitas). Foi também feita pesquisa sobre correntes estéticas, bem como sobre compositores referenciados por Manuel Faria. Foi então concretizada a análise de conteúdos das fontes primárias quanto aos dedicatários, contextos em que as obras se inserem e conteúdo musical ao nível da sua linguagem ou correntes estéticas.

Com o intuito de melhor compreender os contextos em que as peças foram compostas, a relação entre o compositor e os intérpretes da sua obra, o estilo e as várias influências de outras correntes estéticas ou compositores, foram efectuadas entrevistas a:

- Cristina Faria, sobrinha do compositor, autora de tese de Mestrado sobre Manuel Faria e dedicatária de dois andamentos da *Sonatina para piano* que constituíam o *Momento musical* e a *Dança de Roda* antes de serem integrados como 2º e 3º andamentos da *Sonatina para piano*,
- Francisco Faria, irmão do compositor e pai de Cristina Faria,
- Boaventura Faria: sobrinho/afilhado do compositor e aluno de Piano,
- Maria de Lourdes Álvares Ribeiro: pianista que estreou não só a *Sonatina para piano*¹ mas também as *Quatro pequenas peças para piano* como foi apurado nesta investigação.

Assim, as obras referidas constituem o universo ao qual será aplicada esta metodologia.

Assim sendo, a problemática do objecto de estudo é a seguinte:

De que forma é que os vários contextos sociais (popular, religioso e académico) nos quais Manuel Faria se inseriu ao longo da vida, bem como as influências de várias linguagens e correntes estéticas ao nível da composição, influenciaram o conteúdo e técnicas de performance da sua música para piano solo?

Esta problemática teve assim como variáveis de estudo:

- Contextos nos quais Manuel Faria se inseriu (as influências religiosas, contacto com o povo e seu repertório popular bem como o contexto académico)
- Influências de várias linguagens e correntes estéticas

¹ Informação presente na dissertação de Celina Martins e segundo informação do Rev. P. Mendes de Carvalho, antigo aluno de Manuel Faria e confirmada na partitura entregue pelo compositor à pianista.

-Conteúdo das peças para piano ao nível do contexto bem como das linguagens e correntes estéticas e de que maneira se podem aplicar na interpretação das mesmas.

A relação próxima de Manuel Faria com a religião (temas religiosos), com o contexto rural (canções populares), bem como com as linguagens musicais eruditas e seus autores (académico), formam entre si vectores dignos de pesquisa e análise. Estes levarão certamente a uma performance mais esclarecida em relação ao estilo/linguagem das várias obras e que será necessariamente diferente consoante a corrente estética em que a obra foi composta.

CAPÍTULO I
BIOGRAFIA
(infância, formação e maturidade)

I.1.1 Da infância ao Seminário (do contexto popular ao religioso).

Manuel Ferreira de Faria nasceu em São Miguel de Ceide² a 18 de Novembro de 1916³) e faleceu no hospital de Santo António no Porto a 5 de Julho de 1983. Era o mais velho de onze filhos e nasceu numa família humilde e em terras de gente que tinha a agricultura como sustento. Manuel Faria viria a mudar-se para a Freguesia de S. Paio de Ceide por “necessidade de vida” uma vez que em São Miguel de Ceide não havia proprietários que dessem trabalho à população, sendo São Paio de Ceide conhecida como a “freguesia dos lavradores”. Esta era uma freguesia de “gente mais abastada” (Faria, Francisco: Entrevista 2009). À família dos senhorios do seu pai que era uma família só de irmãos chamavam a “família da igreja”, pois a casa deles era conhecida por “casa da igreja”. (Faria, Francisco: 2009).



Fig. 1: Cón. Dr. Manuel Ferreira de Faria

Após a morte do seu pai, os rapazes da família foram “distribuídos” por várias famílias com posses para os sustentar: “Nós morríamos de fome se não fosse isso...” (Faria, Francisco: 2009). As raparigas ficaram assim a cargo da mãe.

² Apesar de aparecer esta freguesia como o local onde foram escritas algumas das fontes primárias investigadas, tal não correspondia à prática uma vez que compunha sempre em S. Paio de Ceide (ver entrevista de FF em Apêndice). Nestes manuscritos, Manuel Faria escreve “Seide” no entanto, actualmente é escrito “Ceide” tal como consta na placa de entrada desta freguesia.

³ Data que apenas consta correctamente no início da tese de Cristina Faria e de forma errada tanto no seu livro *Manuel Faria: vida e obra* como na tese de mestrado de Celina Martins que referem a data de nascimento como sendo 16 de Novembro (informação fornecida por Cristina Faria). Também no prefácio do CD da gravação do *Auto da Fundação e conquista de Coimbra*, Cristina Faria aponta 18 de Novembro como a data de nascimento.

Manuel Faria cresceu assim num ambiente rural e rodeado de “amantes da música” que faziam da tradição oral o veículo principal de difusão da cultura popular. O seu pai tocava concertina e viola, incitando a cânticos ao desafio quando se encontravam na lavoura (este foi um dos primeiros contactos do compositor com os temas populares e inspiraram a sua obra até ao fim da sua vida). Assim, o “canto popular” era uma constante nesta família.

Após ter finalizado a sua instrução primária no ano lectivo de 1927/28, passou a ter contacto mais frequente com um outro contexto muito importante na sua futura produção musical: o religioso. Ingressou em Outubro de 1928 no Seminário de Nossa Senhora da Conceição⁴ em Braga, estudando com o Padre Alberto José Brás⁵.

A 20 de Janeiro de 1931, o seu pai faleceu vítima de dupla pneumonia. Este trágico acontecimento fez com que a sua família se multiplicasse em novos trabalhos, sendo a mãe “galinheira” e as filhas mais velhas empregadas numa fábrica. Um dos seus irmãos foi “recolhido” pelo P. Augusto de Araújo Alves⁶, tendo Manuel Faria continuado no Seminário a expensas de um tio padre Joaquim Martins Tôrres⁷ (Faria, Cristina: 1992).

Continuando a estudar com o Padre Alberto Brás, deste período datam as duas primeiras peças que investiguei: *Fantasia brilhante sobre dois temas do hino do Seminário* (1934) e *O Barbosa foi ao mar* (1935).

I.1.2 A Formação em Roma no contexto académico (1939-1946) e a influência francesa (1946).

Manuel Faria foi ordenado Sacerdote a 23 de Setembro de 1939 celebrando Missa Nova no dia seguinte. Dois meses depois (Novembro) era enviado pela arquidiocese de iBraga para Roma a fim de estudar no Pontifício Instituto di Musica Sacra (PIMS).

⁴ Também apelidado de “seminário menor” ou “Seminário da Tamanca”. Este era um conjunto de edifícios que, inicialmente tendo pertencido à igreja, passaram para a posse do Estado pela célebre lei de separação da igreja do Estado de Abril de 1911.

⁵ Alberto José Brás (1900-76) teve um contributo importante para o enriquecimento da tradição musical bracarense, foi aluno do P. Manuel Alaio no Seminário de Estudos Preparatórios e professor de Manuel Faria, Benjamin Oliveira Salgado e também de Francisco Faria (irmão do compositor). No final da vida mudou-se para Viana do Castelo onde exercia o seu Múnos Pastoral.

⁶ *O Barbosa foi ao mar* terá sido transmitido a Manuel Faria durante as caminhadas que efectuavam a Sto. Tirso com o P. Augusto.

⁷ Pároco de Santa Maria de Airão.



Fig. 2: Pontificio Instituto di Musica Sacra (PIMS)

Este instituto tem dois edifícios em Roma., sendo um a sede didáctica e biblioteca na Via di Torre Rossa (Pio XI), e o outro a Sala académica e sede legal na Piazza S. Agostino (Pio X). Tendo sido fundado em 1910 com a denominação de Scuola Superiore di Musica Sacra, a actividade lectiva começou a 3 de Janeiro de 1911. Com a constituição apostólica *Deus Scientiarum Dominus* (24 de Maio de 1931), a escola passa a ser denominada Pontificio Instituto di Musica Sacra.

Aqui Manuel Faria estuda Canto Gregoriano e Composição durante o ano lectivo de 1939-40. No entanto, acabou por regressar a Portugal no fim desse ano lectivo devido à 2ª Guerra Mundial. Em Fevereiro de 1942 volta para Roma no sentido de continuar a sua formação. Este segundo período foi possível através de uma bolsa do Instituto de Alta Cultura⁸.

António Faria Carneiro Pacheco⁹ era na altura embaixador de Portugal no Vaticano e pertencia também à família Pires de Lima de Famalicão; assim estabeleceu-se uma nova ligação entre Manuel Faria e o seu desejo de voltar a Roma (Faria, Cristina: 1992). Efectuou assim a sua matrícula no 2º ano e teve como professores D. Gregório Suñol¹⁰

⁸ Criado em 1929 teve a designação de Instituto para a Alta Cultura entre 1936 e 1952, quando a sua designação foi alterada para Instituto de Alta Cultura. Foi criado um Leitorado em Roma em 1938

⁹ (1887-1957) Professor de direito em Coimbra e Lisboa. Foi Ministro da Instrução Pública de 18 de Janeiro de 1936 a 28 de Agosto de 1940. Fundador da Mocidade Portuguesa (1936), da Mocidade Portuguesa Feminina (1937) sendo deputado entre 1934 e 1938. Foi Embaixador de Portugal no Vaticano de 1940 a 1946.

¹⁰ (Barcelona, 1879-Roma, 1946), musicólogo espanhol formado no Mosteiro de Montserrat em Solesmes (com Mocquereau e Pothier). Foi director da Escola Superior de Canto Ambrosiano de Milão sendo nomeado em 1938 presidente do Pontificio Instituto di Musica Sacra de Roma. É igualmente autor de importantes estudos sobre canto ambrosiano e gregoriano (*Método completo de canto gregoriano*, 1905; *Introducción à paleografía gregoriana*, 1925).

(Canto Gregoriano), Cesare Dobici¹¹ (Contraponto), Raffaele Casimiri¹² (Polifonia), Eduardo Dagnino¹³ (Crítica e Estética), Licínio Recife¹⁴ (Composição) e Ferruccio Vignanelli¹⁵ (Órgão) (Martins: 2008).

No mês de Junho de 1943 obteve o grau de Licenciatura em Canto Gregoriano com a classificação *Magna cum laude probatus*¹⁶. Já em 1944 foi-lhe conferido o diploma de “Magistério” em composição Sacra com a classificação máxima de *Summa cum laude probatus*. No ano seguinte, estuda com Licínio Recife, preparando assim um concerto com obras suas (Manuel Faria). No mesmo ano, a 20 de Novembro, Manuel Faria dirige o seu primeiro grande concerto na “Sala Accademica” do Pontificio Instituto di Musica Sacra onde também participaram o Coro da Rádio Roma (RAJ) a cantora Susana Danço e Ferruccio Vignanelli. Num programa de concerto dedicado a autores portugueses, a segunda parte contou apenas com obras de Manuel Faria como *Oração da Tarde*, *Custodis nos*, *Tempore passionis*, *In ascentione B.M.V.*, *In ascensionem Dominum* *In diebus tribulationis* e *Missa em honra a Nossa Senhora de Fátima*, obtendo rasgados elogios da crítica e publicados em L'Osservatório Romano, Il Popolo e Il Quotidiano (Faria, Cristina: 1992).

Em Janeiro de 1946, Manuel Faria regressa a Portugal, no entanto este regresso é feito por Paris. Tal deveu-se ao facto do compositor proteger vários refugiados, entre os quais dois irmãos da família Mouton que tinham família residente em Paris, oriunda de Famalicão¹⁷. No entanto, esta passagem por Paris não se ficou apenas pelas notícias que trazia destes irmãos que tinham sido perseguidos pelo regime nazi (sendo este um período de caça aos colaboracionistas durante o Pós-guerra) uma vez que, durante o mês que passou nesta cidade, teve a oportunidade de vivenciar a actividade musical francesa. Assim, teve mais contacto com autores modernistas francófonos pertencendo alguns deste

¹¹ (Viterbo, 12 de Dezembro, 1873 – 25 de Abril de 1944), compositor italiano autor do Requiem para o funeral do rei Humberto I de Itália, sendo bastante respeitado enquanto professor de harmonia em especialmente de contraponto. Foi professor no Reale Conservatorio Musicale di S. Cecilia e no PIMS.

¹² (Gualdo Tadino, 1880 - Roma, 1943) foi sacerdote, compositor e organista italiano. Fez também um importante trabalho de acervo nas catedrais italianas, descobrindo obras historicamente importantes.

¹³ (1876-1944), foi compositor, professor e musicólogo.

¹⁴ (1885-1954), foi compositor e maestro italiano, sendo docente do PIMS entre 1910 e 1950.

¹⁵ (1903-1988), foi organista e cravista com carreira internacional, pedagogo e pioneiro da música antiga bem como da renascença moderna do cravo na Itália do séc. XX.

¹⁶ Nesta escala de avaliação podemos constatar as seguintes designação por ordem crescente de classificação: non probatus (não aprovado), probatus (aprovado), bene probatus (bem aprovado), cum laude probatus (aprovado com louvor), magna cum laude probatus (aprovado com grande louvor), summa cum laude probatus (aprovado com máximo louvor).

¹⁷ Podemos também verificar o nome de Carneiro no apelido do Embaixador de Portugal na Santa Sé Fernando Faria Carneiro Pacheco. Ambas as famílias Pires de Lima e Carneiro tinham vários elementos em Famalicão.

ao grupo *Les Six* (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre). Assim, os compositores que o influenciaram na altura foram: Claude Debussy, Arthur Honnegger, Darius Milhaud, Olivier Messiaen e Francis Poulenc, tendo Manuel Faria dedicado conferências e artigos a alguns destes autores citados nos capítulos seguintes (Faria, Francisco: 2009).

I.1.3 De regresso a Portugal (1947-1961).

No dia 16 de Fevereiro de 1946 Manuel Faria regressa a Portugal, onde tinha ao seu dispor o cargo de professor de Canto Gregoriano no Seminário Conciliar¹⁸. No entanto, este cargo era manifestamente insuficiente para as suas aspirações. Manuel Faria procurava revolucionar a música litúrgica no seu meio e, sendo o primeiro mestre pelo PIMS, sentia que esse seria o seu dever. Assim, Manuel Faria conciliava o sacerdócio com a dinamização de grupos corais na zona norte (Faria, Cristina: 1992). Entre estes grupos estava o Coro de S. João da Foz do Douro onde cantava a irmã mais velha de Maria de Lourdes Álvares Ribeiro¹⁹. Em 1949 faz a sua primeira apresentação pública em Portugal num concerto dedicado exclusivamente à sua produção musical²⁰.

No ano lectivo de 1949-1950 passa a residir no Seminário de Filosofia de S. Tiago²¹ após o desdobramento do Seminário de Santa Margarida. A criação da Diocese de Viana do Castelo através deste desdobramento da diocese de Braga, bem como o facto de Manuel Faria ser um compositor do Baixo Minho cujos aspectos artísticos eram contrários à vontade do chamado “Grupo de Viana”²², fez com que ele fosse alvo de uma “perseguição”, sendo admoestado devido ao seu trabalho extra-seminário. Assim, entre

¹⁸ Mandado construir por Dom Manuel Vieira de Matos, para servir de Seminário Maior. É também conhecido como “Seminário de Santa Margarida”. Hoje encontra-se ali também instalada a Faculdade de Teologia que, com a Faculdade de Filosofia, fazem parte da Universidade Católica Portuguesa.

¹⁹ Pianista e professora de piano no Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga durante 36 anos. Participou também em júris na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto (Ver nota biográfica na entrevista em anexo)

²⁰ Concerto no Palácio de Cristal do Porto onde participaram o Coro Feminino da Foz do Douro e uma orquestra de câmara com elementos da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto. No programa consta uma pequena nota introdutória do compositor, bem como notas explicativas sobre o concerto. Assim, neste concerto contava com obras que revelassem a sua evolução artística desde o seminário até 1949, sendo estas obras de música de câmara.

²¹ Actual Seminário Conciliar de Braga.

²² Grupo de Sacerdotes de Viana do Castelo bastante influentes na Cúria.

1951 e 1955, Manuel Faria passou por um período de crise emocional fruto destas quezílias (Faria, Cristina: 1992).

A partir de 1956 começam a ser estreadas obras importantes da sua produção musical. Uma delas foi a *Missa a Nossa Senhora de Fátima* pelo Coro da Academia de Música Sacra de Viana. Também a sua *Suite Minhota* era interpretada no Brasil sob a direcção do Maestro Frederico de Freitas²³ com Orquestras Sinfónicas brasileiras (Bahia e Recife). Esta relação com Frederico de Freitas durou toda a sua vida sendo este um aliado importante em Lisboa uma vez que Manuel Faria não era particularmente aceite como compositor em Lisboa, principalmente pela família Freitas Branco²⁴.

I.1.4 Itália (1961).

No ano de 1961, Manuel Faria obteve uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian²⁵ e regressa a Itália para frequentar o curso de composição musical da Accademia Musicale Chigiana²⁶ (Siena). A influência que Frederico de Freitas tinha junto da Fundação terá sido decisiva, tal como testemunhou Joaquim dos Santos:

O Dr. Faria era muito amigo do Maestro Frederico de Freitas, que tinha grande apreço pelas suas obras. A influência que nessa altura Frederico de Freitas tinha na Gulbenkian, certamente que facilitou a obtenção da bolsa e a estadia em Itália (Martins: 2008).

Apesar dos cursos já terem começado quando chegou à academia, foi recebido por Vito Frazzi²⁷ a 22 de Agosto que, após examinar algumas das obras do compositor, o admitiu na sua classe. Trabalhou então durante um mês, realizando o concerto final a 3 de Setembro. Foram interpretadas as obras *Três canções portuguesas*, sobre poemas de

²³ Frederico de Freitas (1902-1980) foi director de orquestra, além das funções que exerceu à frente das orquestras da Rádio Nacional, dirigiu em França, Holanda, Espanha, Itália, Bélgica, Suíça e Brasil. Fundou a *Sociedade Coral de Lisboa* (1940) que dirigiu até à sua extinção, associação que estreou a sua grandiosa *Missa Solene* (1940). Como pedagogo foi notável a sua acção no ensino liceal, tendo sido professor do Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa. Durante algum tempo também exerceu a crítica musical no jornal "Novidades". Como musicólogo os seus trabalhos encontram-se dispersos por várias publicações periódicas, entre as quais as revistas Panorama, tendo colaborado activamente na Verbo - Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura. Foi distinguido com os prémios Domingos Bomtempo (Emissora Nacional, 1935), Carlos Seixas (1926), além do já citado (1926).

²⁴ Vide entrevista a Manuel Faria.

²⁵ Informação prestada por Joaquim dos Santos no âmbito da tese de Celina Martins.

²⁶ Fundada em 1932, efectuava vários cursos de verão na área da composição e direcção de orquestra e aperfeiçoamento musical em vários instrumentos.

²⁷ (1888-1975) foi compositor, investigador e professor italiano.

Fernando Pessoa, executadas por Gloria Sanguinetti dei Benci (cantora) e Antonietta Natariello (pianista).

No dia 15 de Setembro estabelecia contacto com Goffredo Petrassi²⁸. Trabalhou durante um mês com o compositor a expensas próprias (uma vez que o prazo da bolsa já tinha terminado). A 26 de Outubro, Petrassi tentava ajudar Manuel Faria a obter um prolongamento da bolsa mas tal não foi concedido. Neste período compôs 13 obras entre as quais se encontram as *Quatro pequenas peças para piano* (investigadas no âmbito deste D.A.P.), bem como as *Nove pequenas peças* para Orquestra de Câmara.

I.1.5 Maturidade (Conferências, a NRMS, Prémio Carlos Seixas, e a rádio).

A sua passagem por Roma teve um forte impacto na sua produção musical. No entanto, Manuel Faria viria a seguir o seu próprio caminho ao nível estilístico, utilizando os conhecimentos adquiridos como um ponto de partida para a criação da sua própria linguagem.

Assim, em 1962, após reunião da Comissão de Música para as festas do 9º centenário da conquista cristã de Coimbra aos Mouros, foi-lhe encomendada uma obra que assinalasse a data. Assim Manuel Faria escreveu a sua única ópera: *Auto da Fundação e Conquista de Coimbra* com libreto de Campos Figueiredo e que acabou em 1963. No entanto só viria a ser estreada postumamente em 2004²⁹.

No Concílio do Vaticano II foi definida a Constituição conciliar sobre a sagrada liturgia *Sacrocautum Concilium* (1963) e *Instrução Musicam Sacram* (1967) ditando assim novas orientações litúrgico-musicais. Tendo em conta estas novas orientações, foi assim nomeada uma Comissão Nacional de Música Sacra pela Comissão Episcopal

²⁸ (1904-2003), compositor italiano e professor de composição no Conservatório de Santa Cecília em Roma. Foi também presidente da secção italiana da Sociedade Internacional de Música Contemporânea.

²⁹ Obra gravada e estreada a 24 e 25 de Julho em dois concertos no Teatro Académico Gil Vicente em Coimbra, sob direcção de Luís Carvalho com a Orquestra Filarmonia das Beiras e com o Choral *Aeminium* sob a direcção de Cristina Faria (sobrinha do compositor), tendo como solistas, Elsa Saque, Carlos Guilherme, Isabel Alcobia, Wagner Diniz, Ciro Telmo, Manuel Soares e Pedro Correia.

(1965). Nesta comissão contavam os Padres Manuel Faria, Celestino Borges de Sousa³⁰, Manuel Luís³¹ e António Ferreira dos Santos³² (Faria, Cristina: 1992).

A Comissão Bracarense de Música Sacra passou a dinamizar a Semana Bracarense de Música Sacra (1967-1970) sendo estas dirigidas por Manuel Faria.

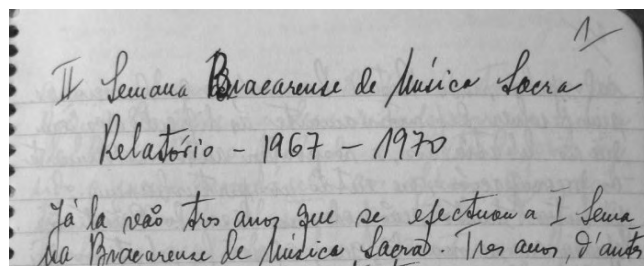


Fig. 3: Relatório da Semana Bracarense de Música Sacra presente no seu espólio literário.

Em 1967 foi nomeado capitular da Basílica Primacial, tomando posse a 7 de Março e apadrinhado por Frederico de Freitas e Prof. Doutor Guilherme Braga da Cruz³³. Após a II Semana de Música Sacra é fundada a Nova Revista de Música Sacra³⁴.

Ainda antes deste período, Manuel Faria viria a concorrer por duas vezes ao Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas³⁵. No ano de 1963, o instrumento escolhido para o concurso foi Órgão, tendo Manuel Faria concorrido com a peça *Tríptico*

³⁰ (1930-1999), estudou no Instituto Gregoriano de Paris, Escola César Franck, sendo discípulo de Auguste Le Guennant e Edouard Souberbielle. Compôs vários cânticos para a missa e para a liturgia das Horas.

³¹ (Turquel, 8 de Julho de 1926- Lisboa, 5 de Julho de 1981), frequentou os Seminários do Patriarcado de Lisboa (Santarém, Almada e Olivais) e foi ordenado presbítero em 29 de Junho de 1951. No Seminário dos Olivais, dirigiu o coro polifónico, que tinha também à sua conta o serviço liturgia e música da Sé Patriarcal. De 1969 a 1975 foi pároco de Sé de Lisboa. Teve um papel importante ao nível da renovação de repertório litúrgico após o concílio publicando assim vários cânticos entre os quais *Cânticos da Assembleia Cristã*, *Cânticos para a Semana Santa e Páscoa* (1966) e *Os Cânticos da Semana Santa e Páscoa*.

³² Nasceu em 1936, estudou na Escola Superior de Música de Munique onde concluiu o curso superior de Órgão e Música Sacra. Fundou o coro da Sé Catedral do Porto e da Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa.

³³ Nasceu em Braga, em 11 de Junho de 1916. Doutorou-se em Direito pela Universidade de Coimbra, em 1941, e foi titular da cadeira de História do Direito Português nesta Universidade, tendo alcançado as mais altas distinções académicas. Pertenceu à Comissão Redactora do Código Civil (1954-1966). Defendeu as posições portuguesas contra a União Indiana no Tribunal Internacional de Haia (1957-1959). Foi consultor jurídico do Conselho de Nobreza e Lugar-Tenente de D. Duarte Nuno (1960-1964). Faleceu no Porto, a 11 de Março de 1977.

³⁴ Cujas gèneses se encontra desenvolvida no contexto religioso do capítulo II.

³⁵ Cujas primeiras edições realizaram-se em 1959 sendo este um concurso bienal. Tinha como objectivo estimular a composição musical e “galardoar” o valor dos compositores portugueses.

para Órgão³⁶. No entanto, nesse ano viria a ganhar a peça *Sonata de Igreja para Órgão* de Frederico de Freitas. Entre os compositores em concurso estavam: César Moraes³⁷, Borges de Sousa, P. Luís Rodrigues³⁸, P. Álvaro Vicente Lapa³⁹ e Constança Capdeville⁴⁰ (Martins: 2008).

Em Fevereiro de 1972, Manuel Faria concorre de novo a este concurso obtendo desta vez o 1º prémio com a obra *Parábolas da montanha* (cantata em quatro partes para 4/5/6 vozes mistas e solistas: I – O lume da palavra, II - Na verdade vos digo, III - A seara é grande e IV- Lançai a rede ao Mar).

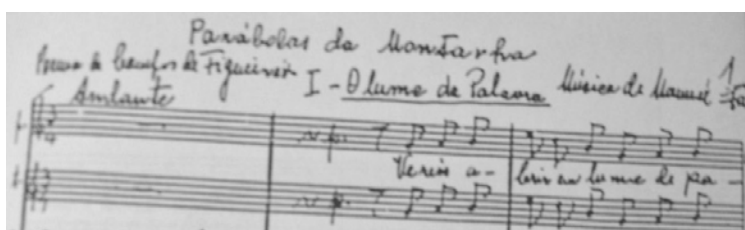


Fig. 4: MO *Parábolas da montanha*.

A partir de 1976 inicia um movimento de Coros Paroquiais responsável por uma intensa actividade musical na região que tinha como princípio: “proporcionar aos milhares de coralistas meios de aperfeiçoamento espiritual e técnico, através de cursos e encontros de nova feição” (Faria, Manuel: 1981).

Foi neste espírito proactivo que em 1979 se realizou o I Curso de Formação de Regentes de Coros Amadores na Póvoa de Varzim com a direcção de Mário Mateus⁴¹ e Manuel Faria.

³⁶ Denominado de *Tríptico Litúrgico* quando Manuel Faria instrumentou a peça para orquestra.

³⁷ Compositor portuense (1918-1993), foi professor do conservatório de música do Porto e mestre de Capela e organista da Igreja de Nossa Senhora da Conceição.

³⁸ (1906-1979), foi sacerdote, compositor e pedagogo. Licenciou-se em Canto gregoriano no Seminário do Porto após ter estudado em Paris.

³⁹ (1910-1992), foi Compositor autodidacta e Sacerdote. Estudou no Seminário de Coimbra e leccionou no Seminário da Figueira da Foz.

⁴⁰ (1937-1992), foi compositora, pianista e percussionista. Foi aluna de Croner de Vasconcelos e Santiago Kastner, sendo premiada em 1962 com o Prémio de Composição do Conservatório Nacional (Lisboa). Teve um papel importante ao nível da pedagogia musical,

⁴¹ Fez os seus estudos musicais em Portugal, Espanha, Alemanha e Áustria. As suas actividades têm-se desenvolvido no campo do ensino, da interpretação musical e da colaboração literária em jornais e revistas, tendo colaborado no Jornal de Notícias, no Diário de Notícias, no Diário de Lisboa, no Litoral, na R.T.P., no Público, no Correio Pedagógico. É Doutorando na Universidade Nova de Lisboa. É actualmente doutorando da Universidade de Aveiro.

No final da sua vida, Manuel Faria colaborou ainda com a Rádio Renascença através do programa “Ao encontro da grande música”. Esta colaboração teve lugar entre 1976 e 1981.

Foi em 1982 convidado a estar presente no XXIV Congresso Nazionale di Musica Sacra entre 3 e 7 de Novembro.

Manuel Faria viria a falecer a 5 de Julho de 1983 no Hospital de S. João no Porto. A 7 de Julho de 1984 realizou-se um concerto em sua homenagem no auditório da Fundação Cupertino de Miranda em Famalicão e organizado pela Associação de Coros Paroquiais de Vila Nova de Famalicão. Nesta ocasião seria estreada a sua *Sonatina para piano* pela pianista Maria de Lourdes Álvares Ribeiro. Neste concerto participou também o coro D. Pedro de Cristo⁴² dirigido por Francisco Faria. Ainda em 1984 foi condecorado com a Comenda da Ordem de Santiago da Espada.

⁴² Vide Entrevista a Francisco Faria.

CAPÍTULO II

CONTEXTOS E ESPÓLIO LITERÁRIO

O presente capítulo tem como principal função estabelecer um elo de ligação entre os vários contextos em que Manuel Faria esteve inserido ao longo da vida (através de textos escritos pelo próprio e presentes no seu espólio literário, bem como artigos em publicações periódicas). Alguns dos textos são pré-versões de textos para conferências, não tendo sido publicados. Estes manuscritos foram todos digitalizados num total de 431 fotografias e entregues à actual detentora deste espólio (Cristina Faria).

Verificámos a existência de dezasseis títulos diferentes relacionados com os três contextos em que se inspirou para escrever a sua obra (popular, religioso e académico).

Constatámos assim os seguintes títulos no espólio literário:

- Texto sobre música moderna pop, jazz (1º caderno) em forma de discurso,
- A música moderna - o pop e a vanguarda* (2º caderno),
- A música na nossa sociedade, catálogo (incompleto) das obras de Frederico de Freitas,*
- Comemoração do centenário de Frederico Chopin* (1949),
- Como conheci Mozart* (1956),
- Estado actual do canto popular litúrgico,*
- II semana bracarense de música sacra,*
- Música em Braga no séc. XVIII,*
- Música popular e música erudita,*
- O espólio musical do pequeno seminário de Nossa Senhora de Oliveira* (Congresso de Guimarães),
- O Motu Proprio de Pio X e a música moderna* (1957),
- Olivier Messiaen compositor católico,*
- Semana de música Sacra de Póvoa de Lanhoso e outros textos,*
- Texto sobre música popular dedicado ao Engenheiro Rebelo Bonito (sem título em forma de discurso),
- Música Sacra na Constituição Conciliar* (1967).

II.2.1 O contexto popular.

O contexto popular foi não só o primeiro contexto em que Manuel Faria teve contacto com a música (através dos seus familiares), mas também fonte de inspiração para as suas obras. Constatámos no espólio literário dois documentos que relatam esse seu amor pelo contexto popular e pela música tradicional. Estes são: *Música popular e música erudita* e uma conferência sobre cantigas populares, ambos documentos sem data e escritos à mão.

No primeiro é possível ler Manuel Faria em discurso directo, afirmando-se como um homem do povo:

Não posso falar da canção popular sem comigo mesmo falar, nascido como sou do povo autêntico e retinto, e na perene (saúde) do povo vivendo (Faria, Manuel: *Música popular e música erudita*: p. 14).

Manuel Faria descrevia assim a música popular:

A autêntica música popular é como o “alecrim doirado,- que nasce nos montes – sem ser semeado”. Assim o povo a canta, sem a ter aprendido de ninguém. Não se sabe de quem nasceu, nem onde, nem como. É como uma cristalização da própria alma portuguesa (Faria, Manuel: *Música popular e música erudita*: p. 10).

Assim, Manuel Faria não deixa dúvidas quanto ao seu amor pelo género popular, dando a este uma importância vital não só na sua obra, mas na sua vida quotidiana. Verificámos toda essa importância no seguinte excerto:

A música popular tem para nós a mesma importância da terra onde nascemos, da família onde crescemos, como da educação que nos encaminhou nos primeiros passos nas sendas do mundo.” (Faria, Manuel: *S/d: Música popular e música erudita*: p. 20).

É também de salientar que apesar de este considerar que a “alta poesia” move em nós múltiplos sentimentos, “a poesia popular não se alarga em voos e volutas tão amplas para atingir o alvo, mas lá chega por caminhos mais breves e desimpedidos.” (Faria, Manuel: *S/d: Música popular e música erudita*: p. 11)

Num outro texto presente neste espólio, Manuel Faria expõe este tema comparando as cantigas populares a flores:

As flores são as nossas adoráveis cantigas populares. Os jardineiros, as floreiras são os homens e mulheres que formam o povo mais civilizado do mundo no dizer do altíssimo Fernando Pessoa (Faria, Manuel: *S/d: texto sobre música popular*: p. 5).

Este seu apreço pela música popular foi uma constante na sua vida, tendo repercussões na sua obra, principalmente ao nível vocal (onde conta com várias peças de cariz popular trabalhadas segundo uma estética modernista).

O apreço de Manuel Faria pela música popular minhota está também patente no artigo do compositor: “...à moda do Minho” em que caracteriza a canção minhota como “o equivalente sonoro dos nossos montes e vales cheios de verdura e panoramas embevecedores, como de nossa natureza visceralmente lírica, simples e alegre,

sentimental e faceta.” (Faria, Manuel: 1960-b). A organização rítmica e melódica, bem como a alternância de compassos, são também características enfatizadas por Manuel Faria:

À primeira vista, a sua *facilidade* (logo traduzida por *banalidade*) (...) que assim a destituiu de interesse etnográfico; por onde uma proeza estética evidencia na ausência de inflexões modais e ritmos exóticos que a tornam somenos aos olhos dos compositores nacionalistas. (...) sem entrar em discussões detenham-se um momento no simples rebatido ritmo do *Vira* (Tempo= $1\frac{1}{2}$, $3/4$, $1/4$ 1) e digam-me em que outro lugar o encontram assim, sistematicamente (Faria, Manuel: 1960-b).

Na obra instrumental de Manuel Faria e em particular na obra para piano verificámos alusões à “Dança de roda” ou a melodias populares como *O Barbosa foi ao mar*. Também a sua *Marcha fúnebre* teve como dedicatária Maria Clementina Pires de Lima Tavares de Sousa, autora do livro *Folclore Musical*.

Num artigo dedicado a Gustav Mahler, Manuel Faria também realça o facto deste compositor se virar a certa altura para as canções do seu povo:

Para mim, o mais importante e significativo em Mahler é que, vendo esgotados os recursos do idealismo romântico, se voltou para a sua terra e o seu povo, à procura de novos meios naturais de uma renovação da sua arte, de modo que as suas obras hoje mais apreciadas e aplaudidas são precisamente as canções sinfónicas. (...) é mesmo impressionante verificar como (...) todas as épocas de renovação são assinaladas por um retorno às fontes do sangue e da alma pátria (Faria, Manuel: 1962: p. 11).

No contexto nacionalista português, Luís Freitas Branco (1890-1955) foi um dos precursores desta corrente estética, empreendendo esforços para revitalizar outras formas orquestrais e “aproximar a música portuguesa das correntes estéticas mais modernas da época” (Castro: 1991: p. 159). As suas “Suites Alentejanas” são um exemplo marcante de “algumas obras de carácter marcadamente nacionalista” (Brito: 1992: p. 162). Também Francisco de Lacerda⁴³ foi uma figura importante no que concerne ao estudo etnográfico fazendo recolhas nos Açores em 1899. Seguiram-se Joly Braga Santos⁴⁴, Frederico de Freitas e Fernando Lopes Graça, tendo todos eles contribuído de forma particular no que diz respeito ao movimento nacionalista moderno em Portugal. As harmonizações corais de

⁴³ (Ribeira Seca, Açores, 11 de Maio de 1869 — Lisboa, 18 de Julho de 1934), musicólogo, compositor e maestro, conferencista, estudioso do folclore e professor de direcção de orquestra.

⁴⁴ (Lisboa, 14 de Maio de 1924 — Lisboa, 18 de Julho de 1988) compositor e maestro, foi condecorado com a Ordem de Sant'Iago da Espada em 1977.

Lopes Graça ou os bailados escritos para o Grupo Verde Gaio⁴⁵ de Frederico de Freitas são alguns desses exemplos. Já Joly Braga Santos aproveitou a música tradicional alentejana na sua obra sinfónica. Em Lopes-Graça “o carácter nacional decorre principalmente do contacto directo com as fontes da música popular.” (Brito: 1992:168). Constatámos também a relação simbiótica entre popular e erudito na obra de Manuel Faria através de Cândido Lima⁴⁶: “Manuel Faria consegue imprimir à sua música o carácter a um tempo popular e erudito, numa síntese por vezes extremamente eficaz.” (Lima: 2001). Manuel Faria foi assim um dos grandes defensores da música popular e da sua utilização nas composições contemporâneas apontando esta como uma falha de compositores anteriores a si.

Quanto à integração dos actuais compositores nessa tradição, não vejo mesmo outra saída, pois como vamos assimilar culturas estranhas, se não somos capazes de assimilar a nossa? Se no passado nos faltam «grandes» é precisamente por olharem mais para fora do que para dentro. (Faria, Manuel: 1961).

II.2.2 O contexto religioso.

O contexto religioso está intimamente ligado a toda a sua vida (desde criança até à sua morte) tendo sido referenciado no capítulo anterior os vários Seminários por onde passou, ou até mesmo o contacto com a religião desde muito cedo como nos relatou o seu irmão Francisco Faria:

O Manuel, como nós todos, vivíamos esse ambiente do religioso como sendo o nosso “ar natural de vida”. Mesmo eu... também. Eu tinha 5 anos quando o meu pai morreu e continuei a ir para a igreja de manhã cedo (5 horas da manhã), ia para a igreja porque era a hora que se fazia a missa na aldeia. Primeiro ia à missa, depois faziam o almoço (sopa) e só depois iam trabalhar. Para mim acordar a tempo de estar na igreja (às cinco e meia seis horas) era natural, não era sacrifício (Faria, Francisco: 2009).

No Seminário de Nossa Senhora da Conceição (Braga), estudou Música com o Padre Alberto Brás, descrito desta maneira pelo compositor:

⁴⁵ Grupo de bailados portugueses tradicionais.

⁴⁶ (Viana do Castelo, 1939) aluno de Manuel Faria e organista na Sé Catedral de Braga. Compositor membro do Comité de Sélection de l'Académie Européenne de composition.

Um homem baixinho, gorducho, de barba espessa e rígidos cabelos negros, com uma riquíssima voz de barítono, que me deixava de boca aberta ao cantar certo solo de uma canção espanhola (...) – era o P. Brás, ou melhor o diácono Alberto José Brás, ainda à espera de Ordenação Sacerdotal (Faria, Manuel: 1976).

Verificámos que foi o P. Brás que o introduziu no mundo do Modernismo, como relata Manuel Faria: “Vamos ao ensaio de conjunto, P. Brás fica entusiasmado, engenha uma estória para explicar a música “modernista” e o êxito foi retumbante e barulhento” (Faria, Manuel: 1976).

Boaventura Faria também alude à importância do P. Brás, bem como da sua admiração pela obra do seu discípulo:

Sr. P. Brás a Seide, este era um Homem de fortíssima personalidade e, creio não exagerar se disser que foi também, um dos maiores admiradores de Manuel Faria. O Sr. P. Brás foi o primeiro grande Mestre de Manuel Faria, e também o primeiro intérprete da genialidade da obra do ex-aluno, tendo sido por impulso seu que a “Schola Cantorum” do Seminário de Teologia executou, pela primeira vez em todo o mundo, os *27 responsórios da Semana Santa*, na sua versão original. (Faria, Boaventura: 2009)

Este contexto é também mencionado por Cristina Faria, a qual estabelece alguns elos de ligação entre a religiosidade de Manuel Faria e o próprio contexto popular:

Manuel Faria era um homem do povo e nunca se desligou da sua terra e das suas gentes. Por outro lado, escolheu ser padre até ao final da sua vida. A necessidade que tinha de contribuir para que houvesse uma renovação da música litúrgica em Portugal levou-o a perceber qual o tipo de música que o povo “abraçaria”. Assim, na maior parte da sua música religiosa, encontramos muitas melodias de cariz popular (Faria, Cristina: 2009).

O forte movimento coral que se fez sentir no Norte do país teve em parte a influência do compositor não só enquanto compositor e director musical, mas também nas várias paróquias, como nos relata Boaventura Faria:

O movimento coral que nasceu das suas intervenções pastorais em dezenas de paróquias em todo o Minho e que se expandiu por todo o país, de Norte a Sul, com imensas intervenções literárias e conferências dadas por Manuel Faria, a propósito do período pós-Concílio Vaticano II, e da encíclica “*Musicam Sacram*” (Faria, Boaventura; 2009)

O PIMS em Roma, para além de ser o contexto académico mais importante na sua formação, teve também influência na maneira como viria a tratar a música sacra no que diz respeito à sua linguagem musical. Numa fase posterior, teve uma intensa actividade no ensino, na direcção coral e na animação musical religiosa no Seminário Conciliar de Braga bem como em coros (alguns paroquiais).

No espólio estão também presentes textos que aludem à importância do catolicismo na música ao longo dos séculos, bem como da constante renovação musical que esta acompanhou. No seu texto *O Motu Proprio de Pio X e a música moderna* (1957) encontrámos a seguinte afirmação: “Se na terra houve uma instituição que alimentasse e renovasse constantemente a música através destes 19 séculos, esta foi a igreja católica” (Faria, Manuel: 1957: p. 7).

As Semanas de Música Sacra foram também um importante pólo de discussão acerca da música no contexto religioso. A primeira “Semana” teve lugar a 15 de Janeiro de 1967. Nesta semana constavam cursos de Canto Gregoriano, Polifonia e Canto Popular. No que diz respeito a conferências, foram oradores o P. António Lopes “O ofício de defuntos”, P. Henrique Faria “Os cantos intercalares da missa”, P. Joaquim Alves “Os textos poéticos para cântico em vernáculo”, o P. Mendes de Carvalho “Órgão e harmónio” e o P. Manuel Faria “O latim e o vernáculo na liturgia pós-conciliar” (Faria, Cristina: 1992). No seu texto sobre a *Música sacra na constituição conciliar* Manuel Faria refere também que: “Se há assunto sobre o qual as determinações conciliares tenham suscitado discussões, polémicas, desvios e desorientações é justamente o da Música Sacra em relação com o uso e abuso das línguas vernáculas.” (Faria, Manuel: 1967). Este texto, presente também no espólio literário de Manuel Faria, foi publicado no ano da I Semana de Música Sacra. Este acaba por abordar esta temática que era de grande importância para a Comissão Nacional de Música Sacra e resume algumas das problemáticas contíguas a este tempo pós-conciliar.

Ainda assim, o contexto religioso ou a sua condição de Sacerdote acabaria por ser decisivo na sua afirmação nacional enquanto maestro, como nos relata Boaventura sobre uma conversa com o seu tio:

Quando lhe perguntei inocentemente: “Padrinho [Manuel Faria], Frederico de Freitas é o Maestro Director da Orquestra Sinfónica Nacional, Lopes Graça..., Silva Pereira ..., etc., por que é que o Padrinho, sendo o único doutorado em composição e igualmente Maestro, não tem uma orquestra

para dirigir?” Resposta pronta: “primeiro sou Padre, e só depois é que sou músico (Faria, Boaventura: 2009).

Após a II Semana de Música Sacra é fundada a Nova Revista de Música Sacra cujo primeiro número data de Janeiro de 1971, sendo publicada pela Comissão Bracarense de Música Sacra. Esta é uma revista trimestral cuja 1ª série durou três anos, sendo publicados doze números nesta série. A última revista da 1ª série data de 1973. Seguiu-se uma interrupção de três anos devido a uma: “tempestade social que, ao derruir, das bases económicas em que vivíamos, facilmente arrastou no seu torvedilho as frágeis estruturas administrativas em que íamos aguentado os golpes de tenacidade (e sacrifícios pessoais)” (Faria, Manuel: 1977-a). Só em 1977 a NRMS voltou a ser impressa tendo a primeira revista da 2ª série o número 1. O ano de publicação era assim o Ano IV (uma vez que os três anos de interregno não contaram). A NRMS teve como directores o Cónego Manuel Faria entre 1971 e 1983 (ano da sua morte) e António Azevedo de Oliveira⁴⁷, que sucedeu ao compositor após a sua morte e que continua até hoje como director da mesma. A revista conta já com 131 números publicados na segunda série (mais 12 da primeira série) e tem uma “tiragem” de cerca de 1500 exemplares por número.



Fig. 5: Publicação de Maio de 2009 da *Nova Revista de Música Sacra*.

Manuel Faria publicou também diversos artigos na extinta revista *Novidades* (também esta dedicada à religião católica) (Faria, Boaventura: 2009).

⁴⁷ (1946-) nasceu na Freguesia de Ribeirão em Famalicão e foi aluno do Padre Manuel Faria em Braga e teve também como professor o Maestro Bartolucci. É também autor de uma vasta obra em vernáculo, para coro e assembleia, com acompanhamento ao órgão.

Assim, as obras para piano mais representativas deste contexto são a *Fantasia brilhante sobre dois temas do hino do Seminário de Nossa Senhora da Conceição* de Benjamin de Oliveira Salgado (1934) e a *Marcha fúnebre* (1941).

II.2.3 O contexto académico.

O contexto académico no qual Manuel Faria esteve inserido é paralelo ao contexto religioso. Importa esclarecer neste subcapítulo quais as influências que mais o marcaram na sua linguagem. Manuel Faria explorou as várias vertentes do modernismo utilizando técnicas que vão desde o impressionismo ao expressionismo, passando pelo nacionalismo, bem como técnicas de vanguarda na sua época em Portugal como o atonalismo, politonalismo ou dodecafonismo. No entanto, nem tudo fez parte da sua linguagem na fase de maturidade musical. Estas técnicas foram sempre utilizadas para servir não só as melodias populares como também as religiosas, fazendo deste contexto o “motor” da revolução musical que pretendia implantar não só junto do seu povo como também na sua música.

No espólio literário de Manuel Faria encontrámos algumas pistas que nos levam ao encontro dos compositores que mais o influenciaram. Não pretendendo Manuel Faria copiar o estilo de ninguém, revia-se em várias filosofias de outros compositores como Messiaen, repudiando o excesso de racionalismo de compositores como Schönberg.

Assim, para além dos textos presentes no espólio literário é talvez de salientar o artigo que escreveu dedicado a Debussy: “Nasceu há cem anos o primeiro músico moderno” (1963) onde Manuel Faria o apelida de “primeiro músico do século XX (...) a modernidade de Debussy é antes uma questão de sensibilidade.” (Faria, Manuel: 1963). Vislumbrámos assim, a verdadeira razão de ser modernista como retrata o compositor:

A “expressão músico moderno” significando o homem novo que soube passar nitidamente além dos pélagos empantanados do romantismo, exclui muitos nascidos para cá de novecentos, enterrados ainda nas velhas águas estagnadas do último romantismo, enquanto brilha nas asas daqueles que conseguiram voar para cá antes do tempo como é o caso de Debussy (Faria, Manuel: 1963).

É importante salientar que o modernismo é conhecido como sendo um período, um estilo ou género. No entanto, este termo é antes de mais uma palavra que tem em si um

significado um pouco mais amplo do que o contexto em que o utilizamos. *Modo* (em latim) significa corrente, sendo já no séc. XV utilizada a palavra *modernus* opondo o novo cristianismo ao passado romano. Também era utilizado para distinguir o inglês moderno em oposição ao inglês arcaico). No entanto, hoje em dia “tem sido frequentemente utilizado referindo-se à vanguarda, sendo substituído por contemporâneo a seguir à Segunda Guerra Mundial.” (Childs: 2000: p 12).

Outra das ideias patentes no artigo de Manuel Faria dedicado a Debussy é o facto deste pretender “que as ideias germinassem umas das outras naturalmente, de forma que a música não desse a impressão de ser escrita” (Faria, Manuel: 1963).

Em carta a Frederico de Freitas notámos também a sua admiração por Debussy dizendo que “a sua técnica é ainda hoje válida base de estudo e ponto de partida para continuar uma renovação sã da composição contemporânea.” (Faria, Manuel: 1962). Importa assim referir que o período em que este movimento estético (modernismo) se desencadeou foi entre 1890 e 1930, tendo-se desenvolvido até metade do séc. XX. Este caracterizou-se por ser “uma resposta levada a cabo por artistas, opondo-se à industrialização, à sociedade urbana, à guerra, aos avanços tecnológicos e às novas ideias filosóficas.” (Childs: 2000: p. 20).

Sobre os nocturnos de Debussy, que foram também um importante impulso para a estética impressionista, Manuel Faria caracterizava-os da seguinte forma:

Os *Nocturnos*, vasto painel orquestral inspirado nas *Núvens* [*sic*] que passam invernosas sobre o Sena, num cortejo nocturno à luz de archotes de *Bois de Bologne* e nas Sirenes que surgem no fundo do mar, foi talvez a obra que mais contribuiu para que lhe chamassem impressionista (Faria, Manuel: 1963: p. 14).

La Mer de Debussy que contém em si todo o “fogo de artifício” impressionista, (Dufourcq: 1988: p. 142-143) era descrita da seguinte forma por Manuel Faria:

La Mer, (...) que lhe germinava no íntimo desde a longínqua infância passada em Cannes está longe de ser uma simples pintura de emoções despertadas pelo mistério do oceano neste “marinheiro falhado” pois sua estrutura redundante numa construção demasiado sólida para caber na imprecisão duma designação tão fluida (Faria, Manuel: 1963: p. 14).

Assim “o universo físico é como que uma linguagem que convida um espectador privilegiado a apreciá-la e decifrá-la” (Olds: 2006. p. 156). Este foi o mote para uma

revolução musical, bem como para o que viria a ser o impressionismo. Como exemplos do simbolismo na música podemos assim encontrar como reacção ao poema de Mallarmé *L'après-midi d'un faune* o *Prelude à L'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, obra que acaba por ser uma das mais importantes no início desta corrente estética.

Uma corrente presente na música de Manuel Faria é o neomodalismo (presente na sua *Sonatina para piano*). Este aspecto é também focado por Manuel Faria em relação a Debussy:

Por isso desdobrou dos diques da tonalidade, para se alargar, aliás sem a contradizer ou renegar, pelas pradarias amplas da modalidade, com a liberdade rítmica que lhe fazia dizer que “o metrónomo é uma coisa muito boa para um só compasso” (Faria, Manuel: 1963: p. 13).

Compositores franceses como Francis Poulenc ou Jacques Ibert revelam também uma forte influência neoclássica. O neoclassicismo foi também uma reacção contra a luxúria do romantismo e tem muitas vezes um carácter “brincalhão, como se pretendesse desfazer a pomposidade” (Stanley: 1995: p. 204). No que diz respeito a Francis Poulenc, Manuel Faria publicou o artigo “Francis Poulenc: musicien français” no qual caracteriza este compositor da seguinte forma: “Longe de ser um reaccionário, foi um dos principais obreiros da “revolta dos seis” (...) sem se importar com os “ismos” de qualquer espécie (...) seguindo a linha da mais completa independência de escola, grupos e críticas.” (Faria, Manuel: 1964: p. 14). Ainda assim, os compositores neoclássicos, nos quais também podemos incluir Francis Poulenc, buscavam o retorno a um discurso mais claro no que concerne aos temas melódicos (sendo estes mais perceptíveis), bem como uma utilização de estruturas já existentes. Francis Poulenc esteve também associado a movimentos mais radicais com explica Manuel Faria:

Em plena reviviscência do serialismo post-guerra, e ao lado dos exuberantes manifestos da “Jeune France” atira para o barulho com *Les mamelles de Tirésias* entre uma tempestade de assobios e aplausos do público de 1947 (Faria, Manuel: 1964, p. 14).

Tal ruptura é também testemunhada por Manuel Faria em relação ao bailado *Jeux* de Debussy:

O bailado *Jeux* escrito nos últimos anos da sua vida (...) enfeitiçado pelo acorde de quinta aumentada, dele extraiu a escala anemitónica [*sic*] que está na base da atonalidade, mas nem por isso deixava de chamar “perigoso” a

Schönberg, cuja ascendência wagneriana lhe era certamente suspeita. (Faria, Manuel: 1963: p. 14)

Em Roma, o contacto entre Manuel Faria e Goffredo Petrassi ou Pizzeti⁴⁸ (Faria, Francisco: 2009 e Santos, Joaquim: 2008) deixaram algumas marcas no que diz respeito ao uso sistemático ou não sistemático do dodecafonismo. A propósito do dodecafonismo, escrevia em 1962 (a 7 de Maio, um mês antes da estreia a 7 de Junho das *Quatro pequenas peças para piano* pela pianista Maria de Lourdes Álvares Ribeiro⁴⁹ que estava a trabalhar as peças com Manuel Faria) a Frederico de Freitas:

Depois de ter estudado o dodecafonismo estou como o burro no meio da ponte. Por um lado não há meio de forçar a minha sensibilidade a aceitar as cacofonias (para mim é o termo) do Schönberg e do Webern. Por outro lado, encontro cheios de beleza o Alban Berg e o Dellapiccola.(embora com restrições a respeito deste), e doutra parte ainda, fui há dias ouvir as minhas três peças dodecafónicas (rigorosamente) para piano e sabe que as achei bonitas? Por isso não sei o que faça.” (Faria, Manuel: 1962).

A utilização do dodecafonismo (serial ou não) foi uma das questões que o fez tomar um rumo na sua própria linguagem enquanto compositor.

O dodecafonismo exclusivo e sistemático não me convence. Por mais esforços que tenha feito (e tenho feito de facto), não consigo captar a sua mensagem. É uma música que me interessa, como compositor, pela sua novidade (isso sim), mas que me não toca; E eu sou daquelas pessoas que pedem à arte e muito especialmente à música uma emoção, seja ela qual for.” (Faria, Manuel: 1961).

Manuel Faria no seu texto “Olivier Messiaen compositor católico”, presente no espólio literário, desfaz algumas das dúvidas quanto à sua opinião sobre a utilização desta técnica. Uma das características das suas intervenções era não só exprimir a sua opinião crítica em relação ao compositor em questão, mas também o de os relacionar com a igreja católica e o seu catolicismo. Verificámos também a existência do texto “Beethoven compositor católico” em que alude à mensagem subliminar católica na “Ode an die Freude” de Schiller na 9ª Sinfonia. No texto dedicado a Messiaen, Manuel Faria dirige as

⁴⁸ (1880-1968) compositor italiano, foi professor no conservatório de Parma, Milão e da Academia de Santa Cecilia.

⁴⁹ Informação da própria pianista Maria de Lourdes Álvares Ribeiro

suas palavras ao engenho do compositor em utilizar a sua linguagem musical em prol de uma mensagem de beleza.

Messiaen, longe de ser um académico pedante, que giza regras para pontificar numa escola, mostra-se antes o artista seguro da sua técnica, que toma plena consciência dos seus meios pelo que se exprime e se realiza a sua mensagem de beleza.” (Faria, Manuel: S/d: p. 10).

Neste texto, Manuel Faria acaba por repudiar o “cerebralismo” de Schönberg, elogiando a forma como Olivier Messiaen concebia as suas obras:

À primeira vista parece que Messiaen, no fim de contas, cai no mesmo erro do cerebralismo, como Schönberg, elaborando primeiro abstractamente um sistema, sobre o qual há-de pautar depois uma obra mais engenhosa do que inspirada. Mas não, é preciso ver que tal sistema não é concebido à priori, mas sim à posteriori. Isto é: foram as obras que originaram o sistema, e não vice-versa (Faria, Manuel: S/d: p. 9).

O paralelismo das correntes estéticas entre a música e a poesia ou pintura também era um assunto ao qual dava alguma ênfase como demonstra neste excerto:

Parece-me até que, se podemos considerar a música de Stravinsky paralela ao cubismo, e a de Schönberg a certas congeminções colorísticas derivadas de Picasso, também podemos ver em Messiaen um fruto espontâneo do clima em que vagueia mais ou menos tontamente o existencialismo literário (Faria, Manuel: S/d: p. 12).

Dodecafonismo apesar de ter sido “fundado” por Schönberg na sua *Suite op. 25* para piano em 1925 (Burrows: 2007: p. 388), só por volta dos anos 50 é que essa técnica esteve na ordem do dia em Portugal. Verificámos por exemplo, que alguns prelúdios de Lopes Graça já apontam para uma sonoridade de 12 tons (*Prelúdio nº 3 Scherzando*). Álvaro Cassuto⁵⁰ escreveu também uma recensão a um livro de Rufer denominado *A composição com 12 sons (Die Komposition mit Zwölf Tönen)*. É também importante notar a reacção negativa ao experimentalismo e à música concreta. Num artigo intitulado *Música de laboratório*, e depois de uma descrição da obra *Antífona 1* de Henry Brant num concerto no Carnegie Hall interpretado pela Filarmónica de Nova Iorque, Manuel Faria reage:

⁵⁰ (n. 1939) director de orquestra português com projecção internacional. Nasceu no Porto, é licenciado em Direito pela Universidade de Lisboa. Maestro-Adjunto da Orquestra Gulbenkian (1965-1968), em 1970 é nomeado sub-director da Orquestra Sinfónica da RDP em Lisboa e eleito seu Maestro Director em 1975. Como compositor, Álvaro Cassuto afirmou-se como um dos compositores de destaque da vanguarda portuguesa dos anos 60.

(Basta.) Será este o caminho da autêntica música moderna? Teremos então de caminhar para a autêntica música “concreta”, em que se gravam em discos os ruídos da natureza bruta (ou seremos nós brutos?) para depois se manipularem mecanicamente até produzirem efeitos surpreendentes? Teremos de (...) ir estudar música para as faculdades de engenharia para aprender a manobrar toda a espécie de novas máquinas eléctricas ou electrónicas (microfones, magnetofones) (...) sem correr o perigo de nos suicidarmos (...)? Terá a música de ser apeada do seu milenário trono de rainha das Artes para se sentar envergonhada no banco de aula de ciências electroacústicas? (Faria, Manuel: 1960-a).

Manuel Faria não negava à partida qualquer técnica inovadora, no entanto a sua reacção a estes movimentos de vanguarda é bem peremptória:

Venham (...) todos os ensaios e novas técnicas disciplinares – música dodecafónica, serial, concreta, electrónica (...) atómica ou sideral (...) venha (...) como subsídio para a grande síntese (...) (música de teatro, espectáculos de ar livre) (..) Agora fazer de isso a música pura que substitui toda a do passado, não nos comove (Faria, Manuel: 1960-a).

O contexto académico acabou assim por fornecer a Manuel Faria uma série de técnicas que o levaram a criar a sua própria linguagem musical não obstante das suas raízes populares ou religiosas como relata o seu irmão: “aquele espírito foi cimentado em duas colunas firmes – a alma do povo e a fé na igreja de Jesus Cristo e moldado por dois amores: o amor à sua terra e aos seus e o amor a Deus.” (Faria, Francisco: 1983: p. 2).

CAPÍTULO III

AS FONTES PRIMÁRIAS

(Contexto, conteúdo e performance)

III.3.1. *Fantasia brilhante sobre dois temas do hino do Seminário (1934).*

A *Fantasia brilhante sobre dois temas do hino do Seminário de Nossa Senhora da Conceição* foi composta em Braga a 24 de Março de 1934. Esta baseia-se num hino escrito pelo P. Benjamin de Oliveira Salgado. A *Fantasia* foi escrita quando Manuel Faria era aluno do P. Alberto Brás no Seminário de Nossa Senhora da Conceição e é uma das suas primeiras peças visto que as obras mais antigas datam de 1934. A *Fantasia* foi dedicada da seguinte forma:

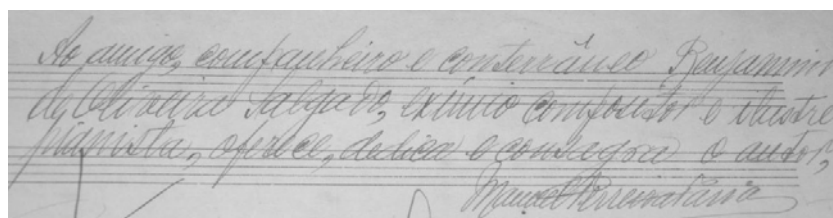


Fig. 6: MO *Fantasia brilhante sobre dois temas do hino do Seminário*.

Ao amigo, companheiro e conterrâneo Benjamin de Oliveira Salgado, exímio compositor e ilustre pianista, oferece, dedica e consagra o autor, Manuel Ferreira Faria” (Faria, Manuel: 24 de Março 1934).

O Padre Benjamin de Oliveira Salgado⁵¹ era colega de Manuel Faria no Seminário de Nossa Senhora da Conceição na altura em que compôs esta obra, sendo este também aluno do P. Alberto Brás. O P. Benjamin Salgado foi uma pessoa muito importante na vida do compositor como nos relata o seu irmão Francisco Faria:

Eram muitíssimo amigos! E eram mais ou menos do mesmo tempo. O Benjamin era um bocadinho mais velho mas pouco. Foi uma amizade criada no Seminário, trabalharam e estudaram ao mesmo tempo. Ambos tinham esta tendência musical, depois o Benjamin terminou primeiro o curso (Faria, Francisco: 2009).

No entanto, ambos acabaram por seguir caminhos diferentes ao nível pessoal e musical.

⁵¹ (Joane, 8 de Maio de 1916 – Joane, 28 de Janeiro de 1978), padre compositor e director de coros. Foi também professor de Canto Gregoriano, História da música, Piano, Harmónio no Seminário Concilia de Braga. Foi também director do “Correio do Minho” e director geral da Fundação Cupertino de Miranda. Foi membro da comissão bracarense de Música Sacra tendo colaborado com a NRMS onde tem obras publicadas.

Foi um homem muito importante na sua vida. Ele escrevia muito bem, discursava muito bem, foi Presidente da Câmara de Famalicão e deixou obra feita. A vila de Famalicão sofreu uma alteração profunda com a administração dele. Seguiram de certo modo caminhos diferentes, o Manuel nunca exerceu nenhum cargo político ou público, o Padre Benjamin sim, seguiu esse caminho. (...) Podemos até dizer que o Padre Benjamin era mais do gosto popular do que o meu irmão. O meu irmão era mais erudito... (Faria, Francisco: 2009).

Esta *Fantasia* está referida no primeiro catálogo feito por Francisco Faria na NRMS em 1983 por duas vezes e com títulos parecidos. O primeiro apelidado apenas de *Fantasia brilhante* e o segundo *Fantasia brilhante sobre dois temas do hino do Seminário*. Após pesquisa na BGUC verificámos que de facto existem duas partituras escritas com um dia apenas de diferença. No entanto, e após análise do MO, apurámos que a versão de 24 de Março de 1934 é uma versão mais virtuosística da primeira versão de 23 de Março de 1934, tendo o MO final uma capa onde escreve a dedicatória, reafirmando a data de 24 de Março como a data de composição.

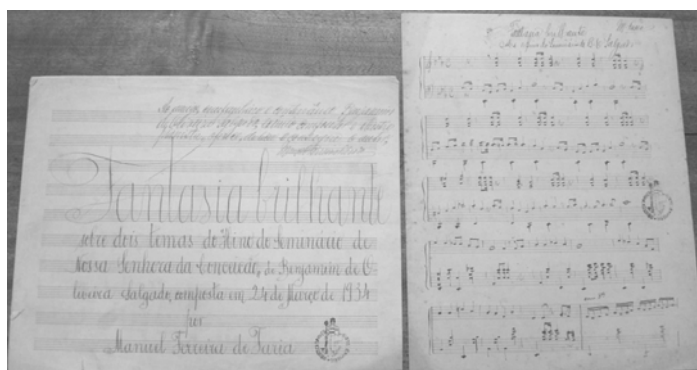


Fig. 7: MO *Fantasia brilhante*, à esquerda a versão final de 24 de Março, à direita a versão de 23 de Março.

A *Fantasia brilhante* apresenta uma forma de Tema e Variações com o seguinte esquema formal:

Quadro 2

Tema 1	Tema 2	1ª Variação do Tema 1	Variação do Tema 2	2ª Variação do tema 1	Coda
c. 1-16	c. 17-24	c. 25-38	c. 39-46	c. 47-63	c. 64-67

As principais diferenças entre as duas versões acontecem nos compassos 5 e 6 onde existem diferenças rítmicas e harmónicas entre ambas as versões:

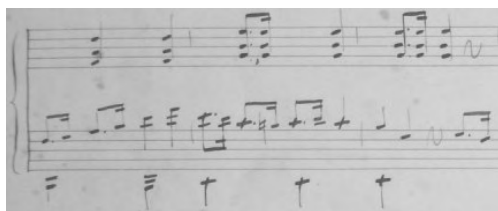


Fig. 8: Versão de 23 de Março c. 5-7.

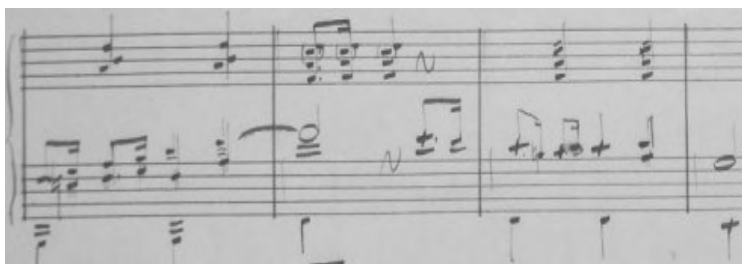


Fig. 9: Versão final
c. 5-8.

Verificámos assim diferenças ao nível do ritmo da melodia principal (que apesar de estar na clave de Fá) deverá ser tocada com a mão direita, bem como no acompanhamento (Fá ou Mi no baixo e harmonias diferentes no registo agudo). Encontrámos outras diferenças nas variações, apresentando escalas na mão esquerda na primeira variação (ver figura 10).

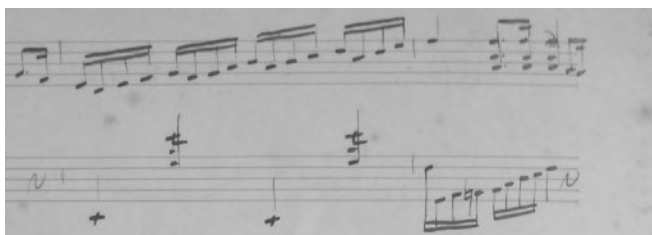


Fig. 10: Primeira versão c. 25-27 (a m.d. está indicada “com oitava” no início da variação, no entanto a escala presente na m.e. deixa de existir na versão final).

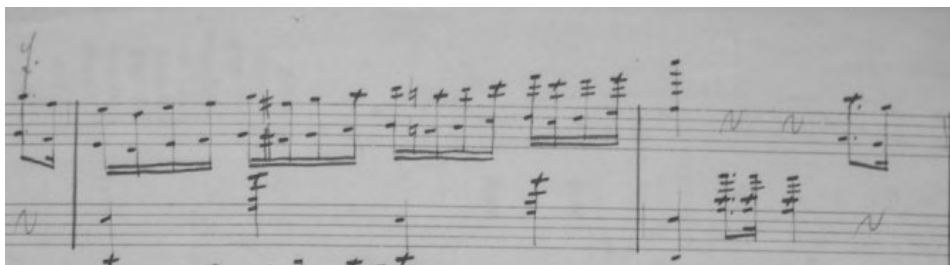


Fig. 11: Versão final c. 26-28.

A partir da 2ª variação do primeiro tema, a principal diferença é a dobragem à oitava da mão direita que se estende até ao final da obra como se verifica nas figuras 12 e 13.

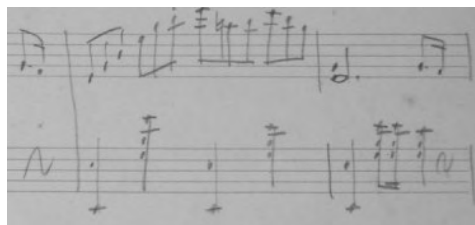


Fig. 12: Primeira versão do início da 2ª variação do tema 1.



Fig. 13: Versão final da mesma variação.

No que diz respeito à linguagem musical, esta obra ainda não evidencia quaisquer traços do modernismo que tanto caracterizará a obra de Manuel Faria. Esta é uma obra tonal que visa explorar não só os temas do Hino do Seminário, como também as capacidades técnicas do intérprete.

No que diz respeito à sua performance, há vários vectores de análise que podem ser importantes no sentido de melhor evidenciarmos a estrutura temática. Assim, os dois temas do hino têm entre si um contraste entre o marcial (vivo e ritmado) e um tema de

carácter mais nobre (*legato cantabile*) que tanto caracteriza alguns hinos nacionais. Será então importante evidenciar o carácter marcial do primeiro tema e os seus ritmos pontuados com uma utilização cuidada do pedal, recorrendo o mínimo possível ao pedal de ressonância. Toda a melodia cantada na mão direita terá que ser sustentada com *legato* de dedos e não com pedal. No segundo tema poderá ser mais utilizado o pedal de ressonância, mantendo o *legato* na voz principal. Em relação à 1ª variação, é importante não só manter o relaxamento do braço devido a este se apresentar como um “estudo de oitavas”, acontecendo o mesmo na 2ª variação do 1º tema e na *coda*. Em contraste com a exposição do 2º tema (*legato cantabile*), a variação deste tema deverá ter um carácter *gracioso*, sendo necessária uma utilização de pedal oposta à apresentada no tema inicial, favorecendo o *legato* de dedos com recurso mínimo a pedal de ressonância.

III.3.2 *O Barbosa foi ao mar* (1935).

A obra *O Barbosa foi ao mar* foi escrita em Braga a 12 de Novembro de 1935 e é um dos primeiros exemplos do nacionalismo presente na obra de Manuel Faria. O tema utilizado provinha de um contexto popular, embora lúdico (Faria, Francisco: 2009), em que cantava com os seus amigos este e outros temas que, apesar de brincadeiras, tinham uma raiz popular. Manuel Faria acabou também por colocar no MO as quadras desta canção.

O Barbosa foi ao mar
Em manhã de nevoeiro
O que trouxe no anzol
Foi os cornos dum carneiro

Olha para a água
Ri-te para mim
Bate o pé na areia
Fraz terrim, tim, tim (Faria, Manuel: 1935: p. 2-3)

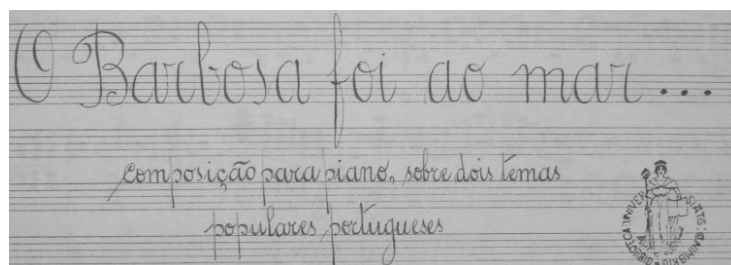


Fig. 14: MO *O Barbosa foi ao mar* – composição para piano sobre dois temas populares portugueses (Faria, Manuel: 1935: p. 1).

Assim esta obra tem dois ambientes diferentes para as duas quadras em que se inspirou. Para a primeira quadra utiliza uma estrutura de tema e variação com um tempo lento harmonizando de diferentes formas a melodia principal. A segunda parte, em andamento vivo, em contraste com o primeiro tema, apresenta também uma articulação “*staccato sempre*” (ver figura 16) em oposição ao *legato* da primeira parte. De seguida, volta ao ambiente inicial variando numa pauta em três sistemas (utilizada bastante nas obras para Órgão) o primeiro tema.

Quadro 3

Tema 1 c. 1-20	1ª Variação tema 1 c. 21-31	Tema 2 c. 32-71	2ª Variação tema 1 c. 72-86
-------------------	--------------------------------	--------------------	--------------------------------

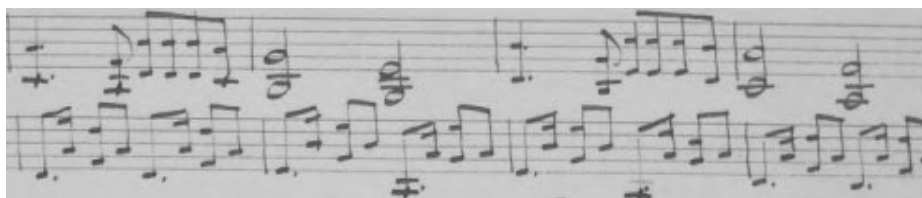


Fig. 15: MO Início do tema 1 c. 3-6.

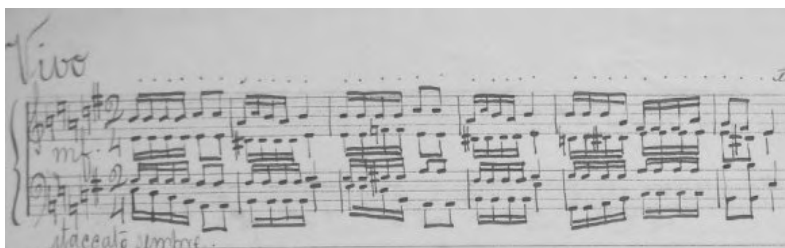


Fig. 16: Início do tema 2.

Assim, Manuel Faria também “brincou” com este tema harmonizando-o de forma romântica (à semelhança do nacionalismo romântico). Constatámos esta alusão ao nacionalismo romântico no espólio literário através da conferência *Comemoração do Centenário de Frederico Chopin* (1949):

Era ao piano que [Chopin] matava as saudades da pátria, ora evocando as glórias do passado nas polacas grandiosas, cavaleirescas, ora desenhando em graciosos ritmos de mazurka ou valsas a imagem fagueira da sua vida familiar e campesina. (Faria, Manuel: 1949: p. 5)

No que concerne à performance desta peça, deveremos ter em atenção os dois ambientes contrastantes. A primeira parte deverá ter uma incidência mais de *legato*, bem como ser sustentada por um fraseado típico do romantismo, podendo oscilar a nível do *rubato* e utilizando o pedal de ressonância apenas com as mudanças de harmonia. A segunda parte, em contraste com a primeira, tem indicações de “sempre *staccatto*”, sendo assim o pedal utilizado como recurso para ligar pontualmente em passagens mais complicadas de oitavas (em que as mãos se encontram abertas). Assim, a ressonância das notas *staccatto* será sempre idêntica em acordes com diferentes extensões de mãos. Será também necessária a utilização do pulso acompanhando a articulação *staccato*. Tal permitirá o relaxamento do braço, bem como transferir o peso do braço para o teclado nas secções mais fortes.

III.3.3 *Marcha fúnebre* (1941).

A *Marcha fúnebre* é uma obra que, apesar da tentativa de a tornar uma obra para orquestra, permanece como sendo uma obra para piano solo (ver figura 17). As duas primeiras páginas do MO têm várias marcações a lápis fruto de tentativas de orquestração, acrescentando várias notas ao MO que lhe iriam alterar profundamente o seu sentido tonal (apesar de esta obra conter várias influências impressionistas principalmente na secção central “religioso”). No MO da *Marcha fúnebre* verificámos que Manuel Faria refere como local de composição S. Miguel de Ceide, no entanto Manuel Faria escrevia as suas obras em S. Paio de Ceide e, como se sentia “expatriado” em S. Paio por ser natural de S. Miguel de Ceide, acabava por referenciar as obras como tendo sido compostas em S. Miguel de Ceide (Faria, Francisco: 2009).

Escrita em Dezembro de 1941, esta data situa-nos num período de transição entre a primeira e a segunda vez que esteve em formação no PIMS de Roma (para onde voltou em Fevereiro do ano seguinte).

Esta obra resulta assim de uma homenagem não só a D. Maria Clementina Pires de Lima Tavares de Sousa mas também à própria família Pires de Lima, uma vez que foi através desta que conseguiu contacto com António Faria Carneiro Pacheco⁵² que era na altura embaixador de Portugal no Vaticano (Faria, Francisco: 2009). Maria de Lourdes Pires de Lima Tavares de Sousa efectuou recolhas e harmonizações de canções populares, sendo autora do livro “Folclore musical”, tendo também realizado conferências no âmbito do folclore musical como, por exemplo, “Uma Canção popular minhota e sua origem litúrgica” (1940). Apesar das dúvidas que se possam colocar ao facto desta obra ser para piano [uma vez que as extensões escritas para a mão direita são impossíveis de alcançar em simultâneo por um só intérprete (ver figura 18)], a primeira página do MO não deixa dúvidas nesse aspecto, tendo um ponto de interrogação sido acrescentado a lápis por outro autor.

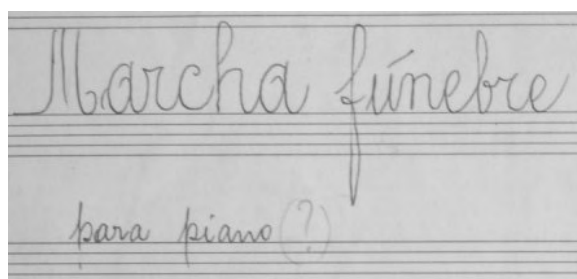


Fig. 17: MO *Marcha fúnebre*, pormenor do ponto de interrogação acrescentado a lápis.

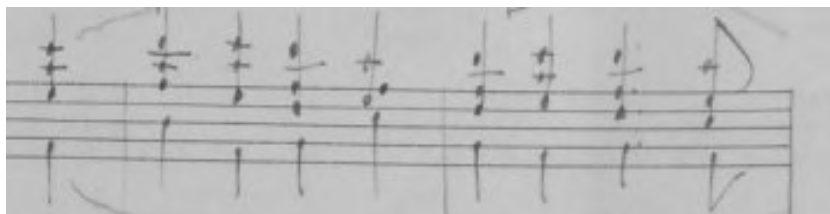


Fig. 18: Pormenor dos acordes escritos para m.d. na secção central.

⁵² (1887-1957) Professor de direito em Coimbra e Lisboa. Foi Ministro da instrução pública de 18 de Janeiro de 1936 a 28 de Agosto de 1940. Fundador da Mocidade Portuguesa (1936), da Mocidade Portuguesa Feminina (1937), sendo deputado entre 1934 e 1938. Embaixador de Portugal no Vaticano de 1940 a 1946.

Ao nível da linguagem musical, é uma obra que apresenta dois ambientes contrastantes em carácter e ao nível das influências e técnicas de composição. Ao nível da forma, a obra conta com uma estrutura tripartida, sendo a terceira parte uma reexposição da primeira, aproveitando temas também da segunda parte (ver figura 22).

Assim, na primeira parte verificámos um discurso tonal (em Ré menor⁵³) desenvolvido através de uma célula rítmica, com a utilização de anacruse em tercina [reminiscente da *Marcha fúnebre* (1º andamento) da 5ª Sinfonia de Mahler], explorando assim este motivo. Ainda na primeira secção utiliza ritmos de colcheia pontuada com semicolcheia, muito utilizados no período romântico, nomeadamente por Beethoven ou Chopin (ver figura 19).

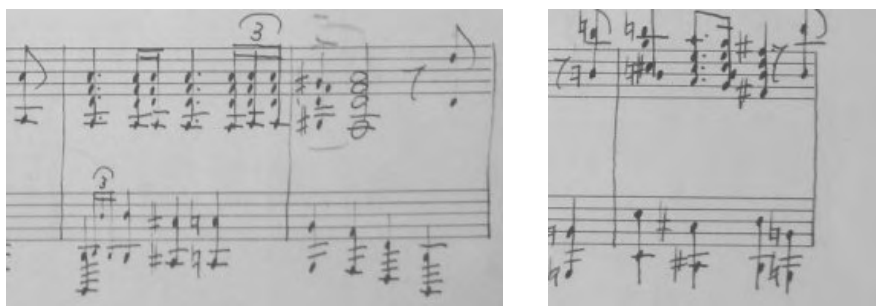


Fig. 19: Figuração rítmica da primeira parte.

Utiliza também um motivo simples, que será aproveitado ao longo da obra, em que é utilizado um forte contraste dinâmico:

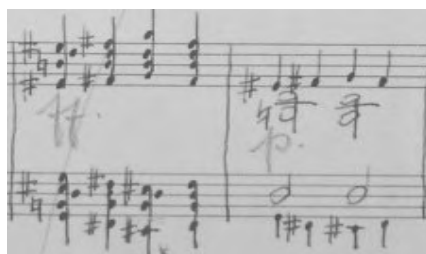


Fig. 20: Motivo com contrastes dinâmicos.

Na secção central, verificámos uma linguagem impressionista, utilizando longos pedais de tónica, dominante e subdominante na mão esquerda, com utilização constante de

⁵³ Já a 17 de Maio de 1937, Manuel Faria compunha um *Requiem* também em Ré menor, no “dia do falecimento do saudoso mestre Sr. Padre Alaio” como se lê no MO.

pedal (própria da linguagem impressionista), enquanto que na mão direita constatámos sequências de acordes de 7^a sucessivos, todos executados sem levantar o pedal de ressonância. Na terceira secção e na coda final, verificámos a utilização dos temas da primeira e segunda secção em simultâneo, dando assim uma maior coesão e sentido de unidade à obra.



Fig. 21: Tema da secção central da obra com pedal de tónica na m.e. e acordes de 7ª na m.d.



Fig. 22: Junção dos dois temas principais na coda final.

Verificámos este tipo de técnica impressionista na obra *Cathédral engloutie...* de Claude Debussy em que a sequência de acordes na mão direita é acompanhada por um ostinato grave que “esbate” as formas rítmicas e harmónicas presentes. A utilização do pedal de sustentação contribui para a obtenção de uma atmosfera pouco nítida, imitando o efeito da visualização de um objecto através da água ou neblina.



Fig. 23: *Cathédral engloutie...* de Claude Debussy c. 70-75

Ao nível da performance da *Marcha fúnebre*, Manuel Faria apresenta-nos dois ambientes opostos ao nível não só da execução mas principalmente no plano estético. Assim, as diferenças estilísticas entre a parte central da obra e o tema inicial deverão também ser enfatizada pelo intérprete. A primeira parte tem um discurso romântico em que o pedal de ressonância muda consoante a harmonia. As amplitudes dinâmicas que por vezes variam abruptamente (entre fortíssimo e piano) podem ser concretizadas com recurso ao pedal *una corda*, causando uma maior sensação de contraste.

A linguagem impressionista da secção central proporciona ao intérprete um desafio ao nível da ressonância criada através da utilização continuada de pedal de ressonância, podendo este ser mudado apenas quando o baixo transita de tónica para subdominante ou dominante. A gama harmónica resultante desta utilização “abusiva” de pedal acaba por ser a imagem de marca do período impressionista aqui patente. Em relação à grande amplitude dos acordes da mão direita, tal dificuldade poderá ser ultrapassada se a voz principal (voz interior e mais grave da mão direita) for executada de forma intercalada entre a nota principal (melodia interna) e o acorde (região aguda). Esta solução poderá ser feita em ritmo de colcheia, mantendo-se a figuração rítmica igual entre a mão esquerda e mão direita. É também importante que os acordes da secção aguda na mão direita sejam executados sem perfil, ou seja, que todas as notas soem com a mesma intensidade sem destacar nenhuma, assim realçamos apenas a cor do acorde, destacando a projecção da voz principal (em melodia cantada pelo polgar). Na última secção, verificámos a presença dos temas principais da obra em sobreposição. Devemos assim utilizar o pedal de ressonância como elemento “extra” e de acordo com o padrão executado na secção central, estando

desta forma a invocar o espírito impressionista da secção central. A figuração rítmica apresentada como solução para a secção central na mão direita deverá manter-se, para que a associação ao tema central seja óbvia.

III.3.4 *Adeus* (1948).

A peça *Adeus* foi composta em Braga a 16 de Outubro de 1948 não tendo nenhum dedicatário. O MO da peça tem apenas duas páginas, existindo no verso da primeira uma harmonização de Manuel Faria do Hino da Juventude Cristã Portuguesa de Armando Leça. *Adeus* é uma peça com uma linguagem modernista com utilização de acordes de 7ª e 9ª, típicos do impressionismo francês que já era utilizado por Luís de Freitas Branco em Portugal. A utilização de 7ª e 9ª acaba muitas vezes por se traduzir na sobreposição de acordes com tonalidades que têm entre si várias notas em comum como constatámos nos seguintes compassos:

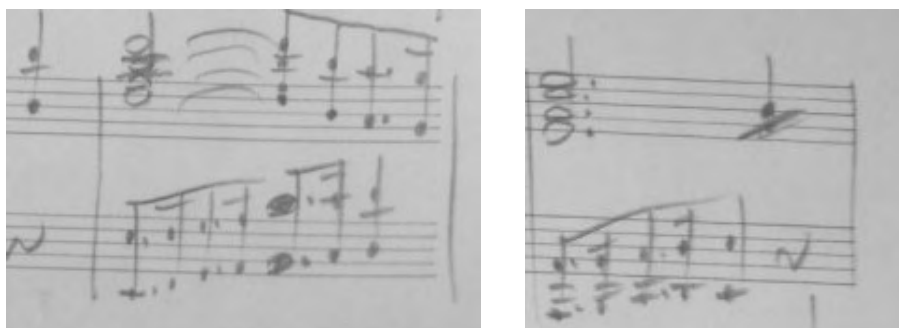


Fig. 24: À esquerda c. 17 - Ré Maior (m.d.) sobre Mi menor (m.e.) já utilizado no início da peça e à direita c. 20 - Dó Maior (m.d.) sobre Lá menor (m.e.).

Os compassos 17 e 20 contêm os dois ritmos desenvolvidos durante a peça, sendo o ritmo da mão direita no compasso 17 desenvolvido na primeira secção e o ritmo da mão esquerda no compasso 20 na segunda secção. A anacruse presente na figura anterior à esquerda é também explorada em toda a peça, em especial na *coda* final (ver figura 25), deixando o último acorde soar, sendo este o primeiro acorde da obra escrito de forma mais dispersa nas várias oitavas.

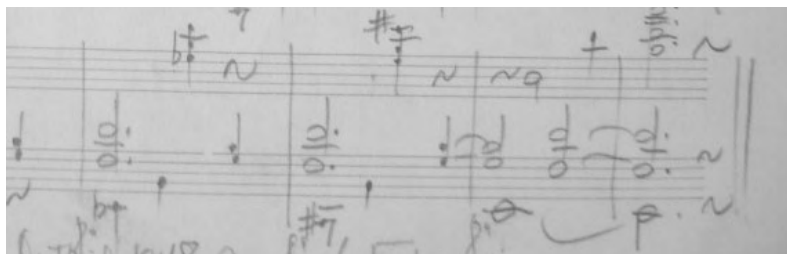


Fig. 25: Coda da peça *Adeus* c. 34-38.

É de salientar que a harmonização do Hino da Juventude Cristã Portuguesa presente no verso do *Adeus* não está assinada ou datada no fim da harmonização (algo que não acontece nas obras investigadas), estando assinada e datada apenas no fim do *Adeus*, sendo utilizado o mesmo material (lápiz) para escrever ambas as obras.

Luís de Freitas Branco introduz entre 1910 e 1911 a estética impressionista em Portugal no qual são uma referência incontornável os *Dez prelúdios* dedicados a Viana da Mota, escritos entre 1914 e 1918 (Freitas Branco, João: 1959. p. 298).



Fig. 26: Prelúdio nº 7 de Luís de Freitas Branco c. 1-5

Verificámos logo nestes primeiros compassos a utilização da escala de tons inteiros, técnica bastante utilizada por compositores impressionistas. Ao longo deste *Prelúdio VII* nota-se também uma utilização predominante de acordes de 7ª com 9ª acrescentada ao nível do acompanhamento. Este preenchimento harmónico cria uma ambiência sonora mais colorida que facilmente relacionámos com a peça *Adeus*.

No que diz respeito à performance da peça *Adeus*, deveremos ter especial cuidado com a uniformidade de ataque nos acordes da mão esquerda, devendo estes ser tocados pianíssimo e sem destacar nenhuma nota, sendo aconselhável a utilização de pedal *una corda*. A melodia cantada na mão direita deverá ser interpretada em *legato* com ajuda do pedal de ressonância. Assim, devemos ter em conta que as harmonias funcionam por

compassos, devendo utilizar o pedal de ressonância em conformidade. Na secção em que passamos a ter ambas as mãos em oitava (ver revisão da fonte primária), o pedal será utilizado como recurso para obtenção de *legato* em ambas as mãos. Nos compassos finais, é muito importante que o pedal de ressonância seja utilizado de acordo com as harmonias, devendo o início da anacruse temática limpar a ressonância anterior. Na harmonia final, deverá ser mantido o pedal de ressonância até o som extinguir. Para que tal não demore um tempo desproporcional em relação à pulsação do intérprete, a utilização cuidada de *mezzo* pedal poderá fazer com que a extinção não seja abrupta, dando a sensação do acorde ficar a ressoar infinitamente.

III.3.5 *Quatro pequenas peças para piano* (1961).

As *Quatro pequenas peças para piano* foram compostas em Roma. As datas de composição variam poucos dias entre si no mês de Outubro de 1961, sendo primeira (*Invençãozinha*) composta a 16, a segunda (*Prelúdio*) a 18, a terceira (*Melodia*) a 19 e a quarta (*Scherzetto*) a 18.

Foram investigados dois manuscritos diferentes desta obra, constando a seguinte dedicatória no verso da capa da partitura original oferecida a Cristina Faria: “Para a Cristininha, com muitas desculpas por estas esquisitices, o tio Manuel” (Faria, Manuel: 1961: p. 2). Esta dedicatória, apesar de não ter data (apenas as peças têm as datas supracitadas), é a única que figura entre os dois manuscritos investigados, sendo este o manuscrito original.

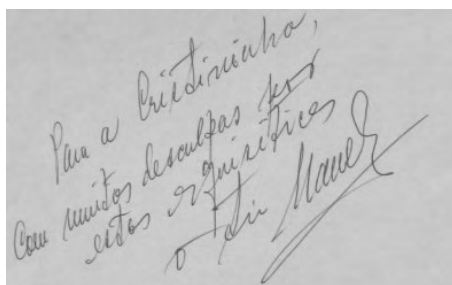


Fig. 27: Dedicatória a Cristina Faria.

No outro manuscrito, verificámos que este contém várias anotações de instrumentações das quatro peças e que são [segundo informação resultante da

investigação de Paulo Bernardino sobre a música instrumental de Manuel Faria], a instrumentação das peças nº 3, 7, 8 e 9 das *Nove pequenas peças* para orquestra de câmara (1961-65), havendo algumas diferenças entre esta instrumentação e a versão final (por exemplo, a primeira tem como instrumentos na versão reduzida de piano: clarinete, trompa e trompete [apenas no último Dó#], tendo a versão de orquestra a instrumentação: clarinete e fagote [com trompa ad libitum no Dó# final])⁵⁴.

A estreia destas peças data de 7 de Julho de 1962 em Braga pela pianista Maria de Lourdes Álvares Ribeiro, sobre a qual o compositor escrevia a 12 de Junho no *Diário do Minho* as seguintes palavras:

Interessante sob muitos aspectos foi o concerto desta pianista que a Juventude Musical em boa hora trouxe a Braga, na passada 5ª feira [7 de Junho]. (...) esteve ali uma autêntica pianista que, sobretudo na *Sonata em Si menor* de Chopin arrancou do piano sonoridades preciosas, mormente nos momentos de maior poesia que aliás abundam na referida obra Chopiniana (Faria, Manuel: 1962).

No que concerne à execução das *Quatro pequenas peças para piano* nesse concerto, é curiosa a forma como denominou as peças como “Três estudos dodecafónicos” (Faria, Manuel: 1962) no referido artigo:

Finalmente, quem isto escreve [Manuel Faria], anunciou em palavras um tanto reticentes, senão mesmo cépticas os *Três Estudos Dodecafónicos* [ênfático a negro no artigo] de sua autoria. (Faria, Manuel: 1962).

Esta foi uma execução que em muito agradou o compositor e à qual dedicou as seguintes palavras, aproveitando para evocar a rejeição de que era alvo no panorama musical português:

Cumprir dizer duas coisas: - que a pianista os valorizou com uma execução muito inteligente, e que o público as recebeu com uma surpresa cheia de simpatia, premiando assim o muito esforço (senão valor) dum compositor, que será talvez insignificante no panorama nacional, mas é em Braga, até à data, o único no género, bem que posto à margem de tudo o que não seja trabalho desinteressado (Faria, Manuel: 1962).

⁵⁴ O presente parágrafo contém informação investigada e prestada por Paulo Bernardino no âmbito do seu doutoramento.

Estas peças são fruto do contacto de Manuel Faria com Goffredo Petrassi, tendo as últimas três uma linguagem dodecafónica. No entanto, a peça *Invençãozinha* (primeira peça a ser escrita) contém em si uma pequena homenagem a J. S. Bach. Esta desenvolve-se a duas vozes (tal como as invenções a duas vozes de Bach). A sua linguagem é moderna, partindo de modelos tonais (utilizando Dó Maior e Ré menor alternadamente nos primeiros compassos). A introdução do Sib cria uma ambiguidade entre Dó 7 e Sol menor que nunca é assumida visto que a nota Mi se mantém natural.



Fig. 28: MO *Invençãozinha* C 1-10.

Rapidamente a sensação de tonalidade é desfeita através da sobreposição de tonalidades com poucas notas em comum. Exemplo disto mesmo são os compassos 14 a 16 em que a mão direita sugere um Dó Maior (embora utilize Fá # uma vez), enquanto a mão esquerda sugere um Dó# Maior. Assim, é utilizada uma politonalidade em que estão presentes os doze tons da escala cromática como mostra a figura 29:



Fig. 29: *Invençãozinha* c. 14-15, onde estão presentes, através da politonalidade, os 12 tons.

Esta homenagem a Bach acaba também por se consumir no último acorde (Lá Maior). Este acaba por ter um contexto de cadência picarda (muito utilizado nas invenções

de Bach). Verificámos que o Dó natural no compasso anterior terá um efeito de cadência picarda (apesar de ser feito num contexto politonal) quando passa a # no compasso final.

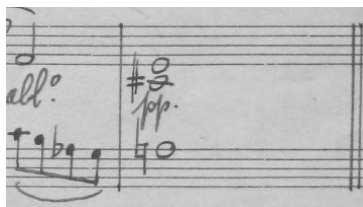


Fig. 30: Cadência final da *Invençãozinha*.

As restantes três peças são escritas segundo os padrões dodecafónicos, podendo vislumbrar a série dodecafónica logo no início do *Prelúdio*. No entanto, o tratamento interpretativo destas peças, principalmente ao nível do pedal de ressonância, deve ser feito de acordo com os padrões de Messiaen, em que a utilização do pedal tem uma função preponderante na obtenção de sonoridades que sustentem as várias dissonâncias e choques harmónicos criados pela série dodecafónica⁵⁵.

O que mais preocupava o P. Faria era o espectro tímbrico, (...) é necessário compreender que movimento e gesto são coisas diferentes porque o último está acoplado à intencionalidade e o primeiro não. Ora nos sons do arco-íris essa acoplagem, implica a participação do braço e de todo o corpo, com especial incidência nos aspectos dependentes dos pedais, uma vez que temos de jogar com a paleta dos harmónicos (...). Quanto aos compositores nomeados temos sobretudo Messiaen (Ribeiro, 2009).

Maria de Lourdes Ribeiro acrescenta ainda que “era preciso uma experimentação sonora que quase abusasse do pedal para dar o efeito das sonoridades e coloridos necessários”(Ribeiro, 2009).

Notámos também no final dos dois manuscritos a seguinte frase: “O uso do pedal requer especiais cuidados, com a preocupação do timbre.” (Faria, Manuel: 1961).

É também característica destas peças a utilização de figuração rítmica diversa procurando evitar a pulsação regular do compasso, bem como a alteração abundante de compasso. Esta técnica teve a sua génese na Segunda Escola de Viena. Estas características aparecem de forma exacerbada na peça nº 6 do Op. 19 de Schönberg, composta após a

⁵⁵ Informação dada por Manuel Faria a Maria de Lourdes Álvares Ribeiro quando preparava as *Quatro Pequenas Peças Para Piano*.

morte de Mahler, em que o compositor escreve a antítese de uma Marcha Fúnebre, evitando os tempos fortes do compasso. Verificámos assim esta técnica nos seguintes compassos das restantes peças:



Fig. 31: *Prelúdio* c. 11-12
onde se evita a pulsação ternária do compasso.

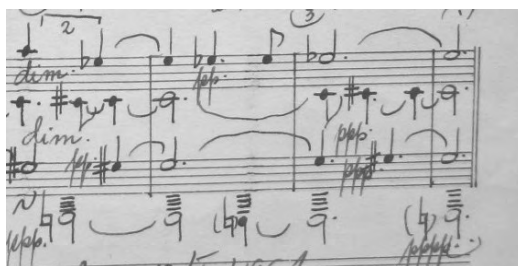


Fig. 32: *Melodia* c. 20-23
Figuração diversa e tempos fortes evitados.

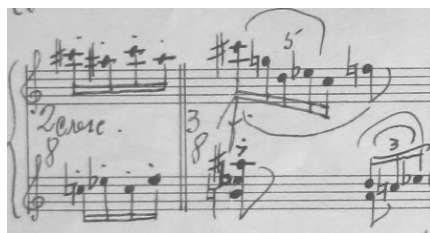


Fig. 33: *Scherzetto* c. 22-23.
Figuração diversa e alterações de compasso.

Assim, estas quatro peças foram fruto de um período de aprendizagem destas técnicas. Talvez por isso, Manuel Faria os tenha apelidado também de *Três Estudos Dodecafónicos* na estreia das mesmas.

É também importante salientar que, em 1959, Jorge Peixinho⁵⁶ estuda em Roma com Goffredo Petrassi (Martins: 2008), compondo as *Cinco pequenas peças para piano*⁵⁷ que são cinco peças atonais usando diversas técnicas de origem dodecafónica tal como nos relata Cândido Lima:

As Cinco pequenas peças (1959) abrem um novo universo no pensamento e na obra de Jorge Peixinho. O dodecafonismo e o serialismo, que nestas peças têm a sua primeira manifestação, ainda de natureza claramente académica, irão desempenhar uma função estruturadora e catalizadora em toda a sua música. A ordem e a escrita bem definidas, quer no que à gramática respeita, quer no que à notação diz respeito, serão, nas próximas obras, substituídas por uma liberdade e por uma fantasia que foi colhendo em espaços não académicos (Lima: 2005: p. 3).

Assim, o paralelo entre as peças de Jorge Peixinho e as *Quatro pequenas peças para piano* de Manuel Faria é evidente e foram também elas escritas durante o mês que trabalhou Peixinho com Petrassi.

Verificámos ainda que Arnold Schönberg também apelidou o seu Op. 19 de *Sechs kleine Klavierstücke* (Seis pequenas peças para piano) fazendo destas pequenas miniaturas, janelas para as novas correntes do séc. XX.

No que diz respeito à performance das *Quatro pequenas peças para piano*, esta deverá ter em conta as diferentes características das mesmas. Assim, a *Invençãozinha* deverá ser interpretada de acordo com os padrões utilizados nas invenções a duas vozes de Bach. É assim favorecido o *legato* de dedos, recorrendo o mínimo possível ao pedal de sustentação. No que diz respeito ao *Prelúdio*, bem como à *Melodia*, deveremos ter em conta as indicações supracitadas pela pianista Maria de Lourdes Álvares Ribeiro, exagerando as resultantes harmónicas da série dodecafónica, colocando em evidência os “sons do arco-íris”. A peça *Scherzetto* tem em si elementos de articulação contrastantes entre *staccatto* e *legato* que, ao serem respeitadas integralmente, contribuem para o carácter jocoso desta peça. A ênfase das alterações de compasso poderá também contribuir de forma significativa para a obtenção de tal carácter.

⁵⁶ (Montijo, 20 de Janeiro 1940 – Lisboa, 30 de Junho 1995), compositor pianista e maestro. Participa em Festivais e eventos de Música Contemporânea de relevo tais como o I Festival de Música Contemporânea de Buenos Aires e Festival de Música de Guanabara no Rio de Janeiro. Em 1970 cria o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa Tendo um papel fulcral na divulgação da Música Contemporânea em Portugal.

⁵⁷ Gravadas recentemente pelo pianista Miguel Borges Coelho.

III.3.6 *Sonatina para piano* (1982).

A *Sonatina para piano*, enquanto obra com três andamentos, foi composta em Braga no mês de Junho de 1982, aproximadamente um ano antes de falecer. Esta, enquanto obra de três andamentos foi dedicada a Maria de Lourdes de Sousa Álvares Ribeiro. Apesar dos manuscritos presentes na BGUC não terem dedicatória, constatámos no verso da partitura oferecida pelo compositor à pianista a seguinte dedicatória: “A Maria de Lourdes A. Ribeiro com admiração e afecto, Natal de 1982..” (Faria, Manuel: 1982).

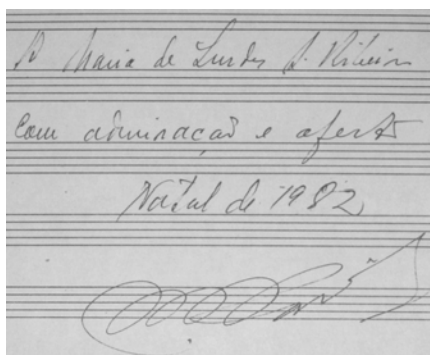


Fig. 34: Dedicatória da *Sonatina para piano*

No entanto, apenas o primeiro andamento foi composto nesse ano, uma vez que o segundo e o terceiro andamentos eram peças já existentes e que foram integradas na *Sonatina para piano* em 1982. Assim, o segundo andamento foi composto originalmente como *Momento musical*, sendo esta peça composta em Ceide a 4 de Março de 1979 e dedicada no aniversário de Cristina Faria como consta no manuscrito: “À Cristininha no dia dos seus radiosos 18 anos, o tio Manuel” (Faria, Manuel: 1979: p. 1). O terceiro andamento da *Sonatina para piano* foi escrito, em primeira instância, como *Dança de Roda*, composta em Ceide a 5 de Fevereiro de 1975. Esta peça foi também dedicada a Cristina Faria como se pode ler no MO “Para a Cristininha” (Faria, Manuel: 1975: p. 1).

A estreia desta obra esteve mais uma vez a cargo da pianista Maria de Lourdes Álvares Ribeiro, estreada a 7 de Julho de 1984, num concerto organizado pela Associação de Coros Paroquiais de Vila Nova de Famalicão e que teve lugar no auditório da Fundação Cupertino de Miranda (Martins, 2008 e Faria, Francisco: 2009). Neste concerto participou também o Coro D. Pedro de Cristo dirigido por Francisco Faria (Faria, Francisco: 2009).

Esta sonatina tem dois manuscritos na BGUC, sendo que num deles não figura a primeira página do segundo andamento. Enquanto obra com três andamentos, apresenta uma grande heterogeneidade de estilos entre os três andamentos. Esta poderá ser fruto da obra ter sido escrita em períodos diferentes (embora todos períodos de maturidade). Essa era também uma das características de Manuel Faria enquanto compositor, como nos relata o seu irmão em entrevista: “Ele pode-se dizer que foi um compositor que dedicava muito pouco tempo à composição, de modo que hoje fazia um pouco e parava e só continuava passado um tempo.” (Faria, Francisco: 2009).

Assim, analisando cada andamento, verificámos no primeiro raízes dodecafónicas (que são utilizadas de forma não sistemática), tendo também influências neoclássicas e neomodais, utilizando a escala de tons inteiros em conjunto com a escala cromática como será descrito. A sua forma é muito semelhante à forma sonata utilizada por Francis Poulenc nas suas sonatas (com uma forma ABA, sendo que o B é exposto mais como um tema lento do que propriamente como um desenvolvimento de sonata com todas as modulações e utilização de material temático). A *Sonatina para piano* de Manuel Faria tem assim a seguinte forma:

Quadro 4

Introdução	Exposição	Desenvolvimento (tema lento cantabile)	Reexposição	Coda
c. 1-16	c. 17-41	c. 42-85	c. 86-107	c. 108-116

Verificámos na introdução alguns elementos dignos de análise, uma vez que Manuel Faria, apesar de utilizar o dodecafonismo neste andamento, utiliza outras técnicas adjacentes que o afastam de um dodecafonismo serial e sistemático. Assim, observámos nos compassos 7 e 8 um desses exemplos em que, paralelamente a duas escalas de tons inteiros alternadas na mão direita, junta duas escalas cromáticas em terceiras na mão esquerda (ver figura 35). Este é o mote para o primeiro tema da exposição, em que a mão direita desce por progressões de tons inteiros com acompanhamento cromático ascendente na mão esquerda, variando estas funções entre as mãos de compasso a compasso (fazendo

assim com que os 12 sons figurem em apenas um ou dois compassos como consta na figura 36).

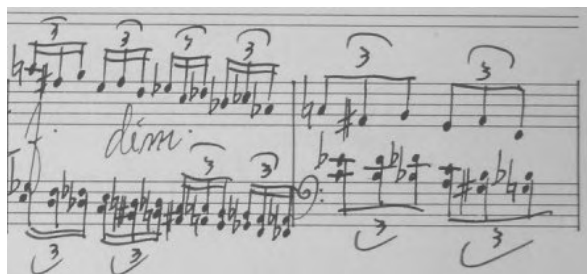


Fig. 35: c. 7-8.

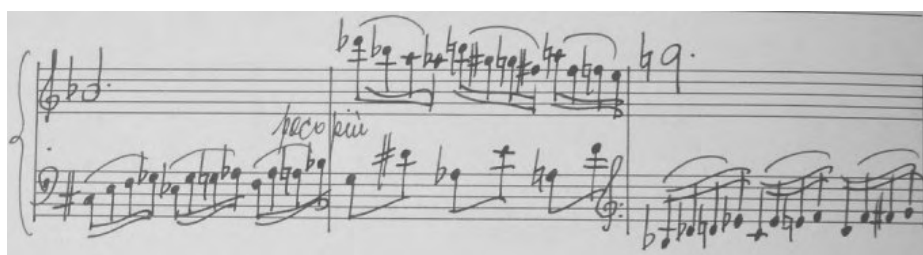


Fig. 36: c. 18-20.

Uma outra característica deste andamento é a utilização do intervalo de 4ª sucessivamente. Assim, este intervalo é utilizado em harpejo ascendente (ver figura 38) ou em acorde (mão direita da figura 37), onde figura um desenho ascendente em cada grupo de semicolcheias, subindo estes grupos numa progressão em tons inteiros na mão esquerda.

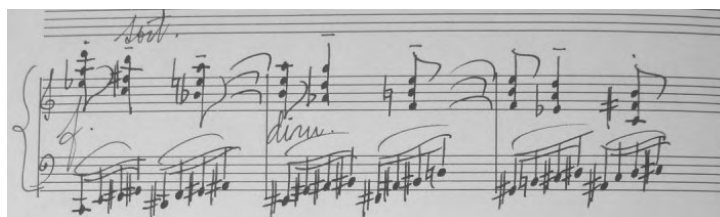


Fig. 37: c. 39-41.

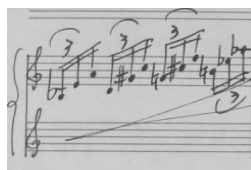


Fig. 38: c. 6, Intervalos de 4ªs sucessivas em harpejo.

Verificámos também no desenvolvimento desta sonatina um tema tratado de forma neomodal como mostra a figura seguinte:



Fig. 39: *Sonatina para piano* de Manuel Faria: tema neomodal c. 42-47.

O segundo andamento apresenta uma linguagem com uma envolvimento e tratamento típico do modernismo/impressionismo francês. A utilização de acordes de 7ª e 9ª é abundante, tal como na peça *Adeus*. Ao nível da utilização de pedal, apenas o MO do *Momento musical* apresenta as indicações de pedal do compositor. Nenhum dos dois manuscritos da *Sonatina para piano* presentes na BGUC apresenta qualquer tipo de indicação de pedal de ressonância.

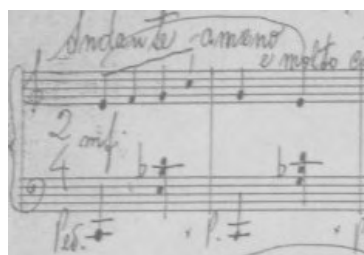


Fig. 40: M.O do *Momento musical* com acorde de Dó maior com 7ª e 9ª e com as indicações de pedal de ressonância.

No compasso 6 é também acrescentada uma suspensão na mão direita no manuscrito da *Sonatina para piano*. Esta indicação não figura no *Momento musical*, constando neste último uma indicação importante de pedal, limpando a harmonia a meio do compasso tornando mais clara a harmonia vertical com acordes de 7ª.

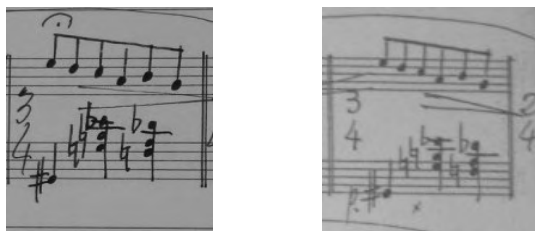


Fig. 41: À esquerda MO da *Sonatina para piano* com indicação de suspensão, à direita MO do *Momento musical* sem suspensão e com indicação de pedal.

O terceiro andamento é uma peça de cariz nacionalista modernista muito à semelhança de Bartók ou Lopes-Graça. Os ritmos vivos e bem marcados das danças de roda tradicionais (como aliás sugere o título da peça *Dança de roda* escrita em 1975 e reutilizada neste andamento) são assim o mote para um tratamento rítmico e melódico simétrico. Assim, os intervalos apresentados ao longo de uma grande parte da obra são executados de forma simétrica utilizando entre elas eixos de simetria marcados pela dissonância Lá com Lá # em simultâneo (compasso 3 da figura 43) ou seja, se a mão direita tem intervalos ascendentes a mão esquerda terá intervalos descendentes e vice-versa. A utilização abundante de intervalos de 4ª e 5ª paralelas acaba também por criar uma sonoridade própria, rompendo com as regras pré-estabelecidas de composição (em que era proibido escrever 4ª ou 5ª paralelas). Constatámos assim todas estas características nas seguintes figuras:

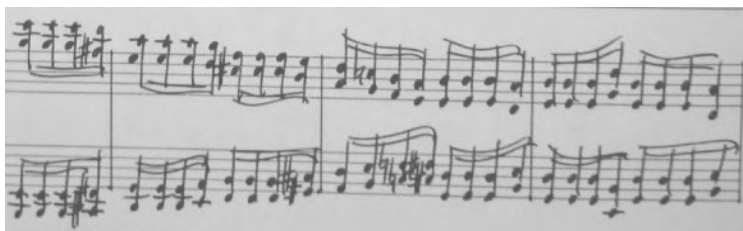


Fig. 42: c. 13-16 Passagem simétrica em 4ªs e 5ªs em movimento contrário das mãos.

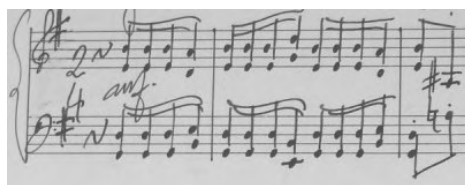


Fig. 43: c. 1-3 Movimento simétrico e eixo de simetria no fim (notas Lá e Lá#).

A partir do compasso 45 constatámos também a existência de movimento simétrico em terceiras apresentados de forma cromática (c. 45 e 46) ou com desenho melódico igual ao início da peça (c. 47).

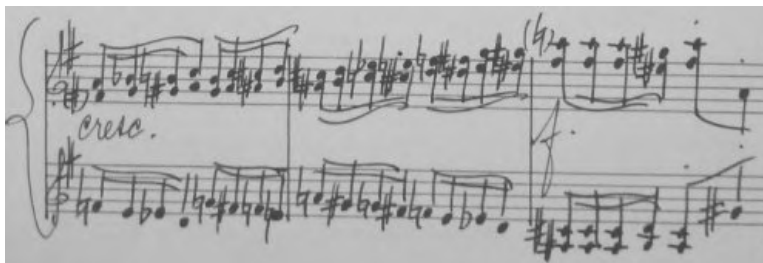


Fig. 44: c. 45-47.

Para finalizar, o desenho rítmico fica encurtado, existindo um *stretto* com utilização de hemíolas antes da *coda* final, como constatámos nos seguintes compassos:

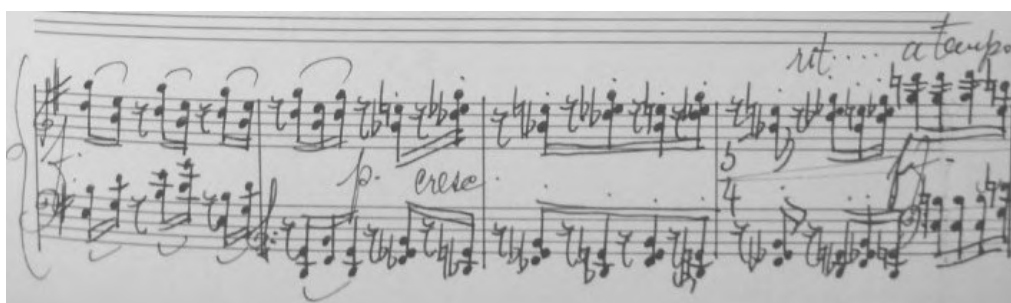


Fig. 45: c. 61-64 *Stretto* e hemíolas antes da coda.

Por fim, verificámos no último compasso da figura 45 um *ritardando/a tempo* bem como, um *crescendo* que não existem na no M.O. da *Dança de roda*.

Relativamente à performance da *Sonatina para piano*, ela deverá no seu global ser bastante heterogénea entre os vários andamentos, uma vez que estes são fruto de correntes estéticas diferentes. Em relação ao primeiro andamento devemos ter em conta dois caracteres diferentes. Assim, o seu início “com fantasia” deverá ter uma utilização maior do pedal de sustentação em relação ao Andantino (exposição). Este carácter de “fantasia” irá estar presente também no desenvolvimento, principalmente na transição para a reexposição. Os últimos compassos têm também indicação “vibrar”, devendo o intérprete deixar o acorde soar até à extinção do som. Ainda assim, a exposição, bem como a

reexposição, deveram ser contrastantes em relação à introdução e desenvolvimento ao nível da articulação. Aqui, a utilização de pedal deverá ser feita de forma cautelosa uma vez que o discurso aqui apresentado evidencia raízes neoclássicas, devendo neste caso tudo soar mais “límpido” e “claro” a nível da articulação.

O segundo andamento caracteriza-se mais pela sua envolvência harmónica, devendo os acordes da mão esquerda ser executados de forma uniforme e colorida pelo pedal de sustentação. Este acompanhamento caracteriza-se por ser um suporte “modernista” e harmonicamente complexo da melodia cantada na mão direita. O exagero do *legato* e as longas linhas melódicas *molto cantabile* da mão direita são duas das características que devemos ter em conta, bem como as indicações de pedal presentes no MO do *Momento musical*. Este andamento apresenta-se assim como uma grande frase que apenas repousa na última nota. Tal é conseguido através de uma harmonização variada do compositor que raramente nos dá a sensação de repouso harmónico.

O terceiro andamento deverá ser interpretado à semelhança da abordagem percussiva do piano que Bartok fez em algumas das suas obras (como por exemplo os concertos 1 e 2 para piano e orquestra, a *Sonata para dois pianos e percussão* ou em algumas peças do *Microcosmos*). Assim, deverá ser explorado um ataque mais directo e incisivo, bem como indiferenciado em relação às diferentes notas atacadas. As dissonâncias apresentadas pelo recurso a apontamentos de meio-tom de distância (eixos de simetria) deverão ser interpretadas como um acto jocoso e não como uma dissonância “gratuita” destinada a “ferir” o ouvinte. No entanto, na secção central, existem dois episódios onde o *legato* de dedos e o pedal poderão proporcionar algum contraste em relação ao tema principal.

III.3.7 Revisão das fontes primárias (imprecisões e gralhas).

O presente subcapítulo visa principalmente alertar para algumas imprecisões existentes nos MO investigados, tentando assim corrigir ou apenas constatar a versão certa através do cruzamento de informação presente em vários manuscritos do compositor. Assim, na *Fantasia brilhante*, a qual tem dois MO com algumas diferenças entre si, é importante notar, no compasso 8 da versão final, duas notas simultâneas no último tempo

do compasso. No entanto, verificámos que no MO do dia anterior que a nota pertencente na melodia é apenas a nota Sib e não Si natural e Lá como na versão final (uma vez que o Si já é natural no início do compasso), podendo assim a nota Lá, presente no manuscrito original da versão final, ser um erro por três motivos: primeiro, a nota Si não se encontra na diagonal em relação ao Lá (como o compositor escreve sempre que tem duas notas sobrepostas no pentagrama); segundo, devido à melodia original ter apenas Sib na melodia; em terceiro, devido ao facto de ritmicamente a primeira versão colocar o Si no primeiro tempo do compasso sem necessitar de ser alterada com bemol. Tal facto poderá ter induzido em erro o compositor que assim se terá esquecido de colocar o bemol na versão final. Constatámos também uma diferença ao nível da harmonia entre as duas versões (Mib na 1ª e Fá menor com 6ª na versão final).

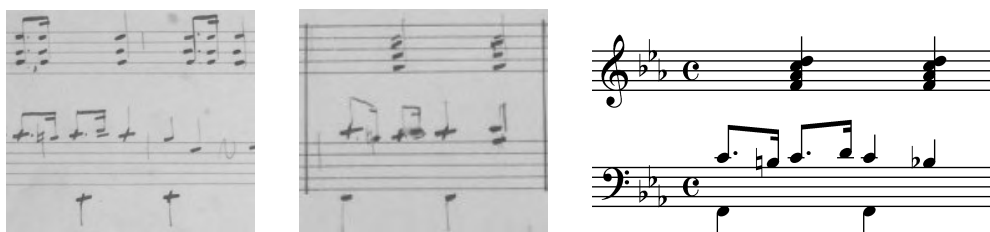


Fig. 46: c. 7: à esquerda a primeira versão, no centro a versão final, à direita a versão corrigida pelos motivos expostos.

No compasso 21 verificámos que existem três notas rasuradas na mão esquerda no último tempo do compasso. O motivo para que tal tenha sucedido prende-se com o facto do compositor ter escrito estas notas a pensar em clave de Sol e não em clave de Fá, corrigindo posteriormente como mostra a figura:



Fig. 47: À esquerda o MO da versão final, à direita a correcção.

Na peça *O Barbosa foi ao mar* também encontrámos algumas imprecisões. A primeira está patente no compasso 16 em que existe um claro esquecimento do Láb na mão esquerda.



Fig. 48: c. 16, à esquerda o MO à direita a correcção na m.e..

Verificámos também no compasso 23 o esquecimento do Mi bemol no quarto tempo do compasso (uma vez que a nota Mi é bemol na mão direita do mesmo tempo do compasso).



Fig. 49: c. 23, à esquerda o MO, à direita a correcção na m.e..

Ainda nesta obra, constatámos mais uma vez o esquecimento deste Láb no c. 60. Devido à nota Lá já ser bemol no compasso anterior, verificámos que o Lá é natural tanto na mão esquerda como na mão direita, aparecendo apenas bemol na mão esquerda no segundo tempo do compasso. Aqui o compositor estava nitidamente a pensar em Fá menor, utilizando as palavras “Fá maior” no MO no compasso 64 (três compassos a seguir). Uma outra questão é o facto de existirem duas possibilidades de execução do baixo. No entanto, para manter a linha por graus conjuntos sem alterar a harmonia, escrevo aqui uma versão alternativa. É também importante referir que, na versão alternativa do compositor (expressa entre parênteses no MO), o desenho do baixo sofre alterações, mantendo a nota Fá nas quatro semicolcheias, o que não acontece na primeira versão escrita (ou versão preferencial). A versão alternativa que aqui exponho deriva do facto de a versão original ter uma mão direita com uma extensão grande (10ª alcançada num andamento vivo), sobre a qual acabei por transpor à oitava uma das vozes mantendo a harmonia, bem como o facto de querer manter a linha do baixo na sua versão original.



Fig. 50: c. 60, à esquerda o MO a com versão alternativa na m.e. e à direita a versão alternativa com a correcção do Láb.



Fig. 51: Versão alternativa para manter o baixo original e a harmonia, com a respectiva correcção do Láb.

Na *Marcha fúnebre* constatámos o esquecimento de um bemol na nota Mi Damão direita no compasso 42. Devido a toda esta passagem se desenvolver na tonalidade de Dó menor (utilizando Mib na mão esquerda do início do compasso), a nota Mi da mão direita deverá também ser bemol.

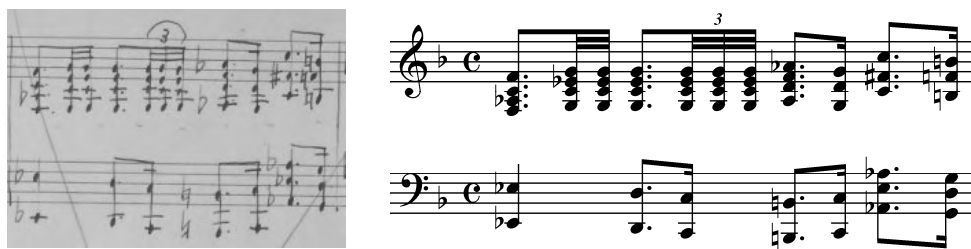


Fig. 52: c. 42, à esquerda o MO à direita a correcção da m.d.

Na peça *Adeus* também constatámos algumas imprecisões. A primeira nota na mão esquerda (Mi), deverá ser tocada “com oitava” e não apenas na oitava grave (tendo em conta a utilização de oitavas nos compassos 8-15). Deprendemos assim que todas as indicações de oitava serão no sentido de duplicar a nota e não apenas mudar de oitava.

Assim, verificámos logo no primeiro compasso esta regra. Ainda assim, constatámos uma nota acrescentada (Fá # por engano pois deveria ser Mi) por baixo do Mi inicial, dando a entender que deverá ser utilizada a oitava e não apenas uma nota.

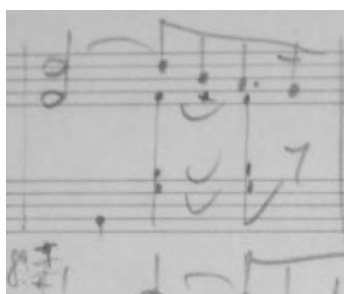


Fig. 53: c. 1 *Adeus*: à esquerda o MO à direita versão como deve ser tocada.

Verificámos também no compasso 8 uma possível troca de claves quando o compositor decidiu rasurar a nota Si da mão esquerda, substituindo-a (talvez por lapso) pela nota Ré que é a terceira do acorde de Si menor já existente na mão direita (ver figura 52 compasso 8). No entanto, é de notar que a partir do 4º tempo do compasso 8, tudo o que está escrito na mão esquerda deve ser dobrado à oitava até ao compasso 15 (ver figura 54). O facto de o compositor não escrever as próprias oitavas poderá prender-se com o facto de não haver espaço no Manuscrito para que tal fosse possível.

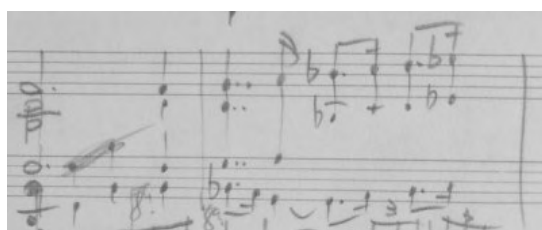


Fig. 54: MO *Adeus* c. 8-9.

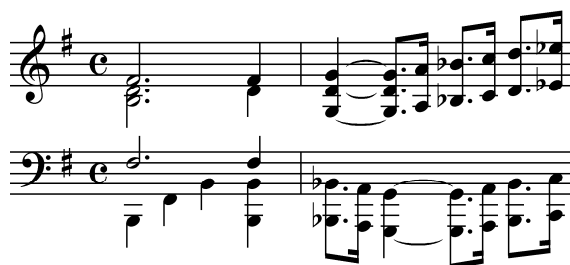


Fig. 55: c. 8-9 com a correcção do Si na m.e. e com as oitavas na m.e..

Tal como no início e devido ao facto da indicação da “8ª” ser utilizada muito provavelmente como “com oitava”, os compassos finais deveram ter também a mão esquerda em oitavas como mostra a figura 56.

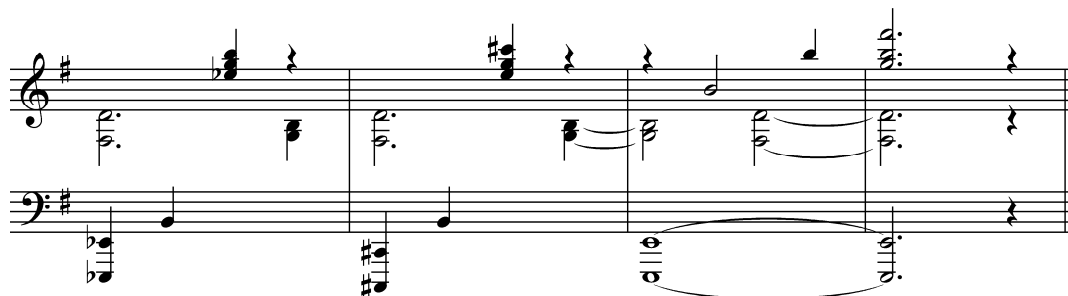


Fig. 56: *Adeus* compassos finais.

No MO das *Quatro pequenas peças para piano* verificámos ainda uma indicação ambígua de 8ª superior na última nota do *Prelúdio*. No entanto, esta dúvida foi desfeita quando consultámos o manuscrito com as indicações de instrumentação, sendo apenas a última nota (Sib) tocada à 8ª e não as duas últimas.

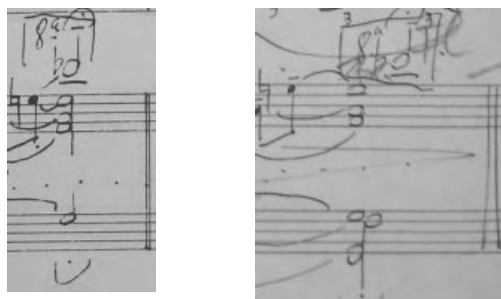


Fig. 57: À esquerda o MO em é ambígua a utilização de 8ª e à direita o MO com a instrumentação em que apenas a última nota tem indicação de 8ª.

Conclusão

No âmbito desta investigação para o presente Documento de Apoio ao Projecto, foram vários os vectores de pesquisa e análise que contribuíram para uma visão mais ampla e informada do repertório aqui tratado.

Assim, numa primeira fase em que foi feita uma contextualização da vida de Manuel Faria, é de salientar o equívoco já presente em várias fontes de acesso geral relativo à sua data de nascimento (18 de Novembro de 1916). Uma análise cuidada ao seu percurso académico, bem como aos contextos em que se inseriu ao longo da vida, foram igualmente importantes no sentido de melhor perceber todas as variáveis que contribuíram para a composição destas seis obras.

Numa segunda fase, o cruzamento das várias correntes estéticas do séc. XX, bem como a forma como Manuel Faria se inseria ou criticava as mesmas, constituiu uma análise importante não só no sentido de nos situarmos na época em que as obras foram escritas, mas também qual a opinião do compositor em relação às várias correntes modernistas.

Os três contextos em que esteve inserido (popular, religioso e académico) presentes aqui através de várias citações de Manuel Faria em documentos publicados ou não, deu-nos uma perspectiva bastante pessoal da sua relação com os contextos que o rodeavam e da forma como interagiu com estes.

Por último, na análise das fontes primárias, as duas revelações mais significativas foram a constatação do facto da *Sonatina para piano* ser um produto de três andamentos escritos em épocas diferentes com títulos diferentes, havendo pequenas alterações entre os manuscritos que, ao nível da performance, fazem toda a diferença na sua execução. A constatação e análise dos dedicatários das obras, nem sempre presentes em todos os manuscritos investigados, bem como o contacto com a intérprete que estreou duas das obras investigadas, contribuíram para um melhor entendimento das intenções do autor, bem como das possibilidades interpretativas que daí decorrem. O cruzamento de informação entre vários manuscritos da *Fantasia brilhante*, *Quatro pequenas peças para piano* ou o segundo e terceiro andamentos da *Sonatina para piano*, acabam por desfazer algumas dúvidas criadas pelas versões originais das obras. A ambiguidade de algumas passagens na obra *O Barbosa foi ao mar* constituiu também uma preocupação, pelo que foram apontadas várias soluções para os problemas identificados.

Concluo assim que, para uma performance “informada” das peças para piano de Manuel Ferreira Faria, o intérprete deverá sempre ter em atenção as várias estéticas da música erudita do séc. XX. Nas obras investigadas, identificámos vários métodos de composição com os quais qualquer intérprete deverá estar familiarizado para melhor compreender e interpretar a obra para piano solo de Manuel Faria. Uma utilização cuidada a nível do pedal no que diz respeito à música com forte influência francesa ou um extremo cuidado com a articulação e gradação dinâmica patente na escola Segunda Escola de Viena, são alguns dos requisitos básicos para podermos executar de forma esclarecida e academicamente fundamentadas estas obras aqui investigadas. Por último, de salientar os contextos popular, religioso e académico, que formaram a espinha dorsal da sua produção musical e que não devem ser negligenciados na análise da obra para piano de Manuel Faria.

REFERÊNCIAS

Monografias

- Branco, João de Freitas. 2005. *História da música portuguesa*. 4ª ed. Lisboa: Europa América.
- Brito, Manuel Carlos. 1992. *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Burrows, John. 2007. *Música clássica*. Tradução P. Godinho. Porto: Dorling Kindersley - Civilização Editores Lda.
- Carvalho, Mário Vieira de. 1989. *O essencial sobre Fernando Lopes Graça*. Lisboa: INCM.
- Cascudo, Teresa. 2003. Obra musical de Frederico de Freitas. In *Frederico de Freitas (1902-1980)*. Lisboa: : Ministério da Cultura - Instituto Português de Museus.
- Cascudo, Teresa. 2004. Por amor do que é português. In *Estudios de música barroca*, editado por M. Á. Marín. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Castro, Paulo Ferreira de. 1991. *História da música - Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91.
- Childs, Peter. 2000. *Modernism*. Abingdon: Ogdon, Routledge Taylor and Francis Group.
- Correia, Maria. 2004. *Michel Giacometti: caminho para um museu*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.
- Dufourcq, Norbert. 1988. *Pequena história da música*. Lisboa: Edições 70.
- Faria, Cristina. 1992. Manuel Faria: O homem e o sacerdote / O compositor e o pedagogo, Ciências Musicais da Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Faria, Manuel. 20 de Junho 1979. O espólio musical do pequeno seminário de Nossa Senhora de Oliveira. Acta do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada, at Guimarães.
- Ferreira, Manuel Pedro. 2007. Trajectórias da música em Portugal no Séc. XX: Escorço histórico preliminar. In *Dez compositores portugueses. Percursos da escrita musical no século XX* Lisboa: Dom Quixote.
- Lima, Cândido. 2005. Jorge Peixinho – uma poética do piano. Centro de Informação de Música Portuguesa.

- Martins, Celina Teixeira. 2008. *O tríptico para órgão de Manuel Faria no contexto do repertório organístico do século XX*, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Moore, Douglas. 1998. *Guia dos estilos musicais*. Tradução T. Pérez. Lisboa: Edições 70. Edição original, 1962.
- Newman, W. S. 1980. Sonata. In *New grove dictionary of music and musicians*, editado por S. Sadie. Londres: Macmillan.
- Olds, Marshall. 2006. Literary Symbolism. In *A companion to modernist literature and culture*, editado por D. Bradshaw. Oxford: Blackwell Publishing.
- Sousa, Maria Clementina Pires de Lima Tavares de. 1940. *Uma Canção popular minhota e sua origem litúrgica*. Vol. 18. Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários.
- Sousa, Maria Clementina Pires de Lima Tavares de. 1942. *Folclore musical*. Porto: Portucalense.
- Sproccati, Sandro. 1994. *Guia de história da arte*. Translated by M. Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença. Edição original, 1991.
- Stanley, John. 1995. *Música clássica - Os grandes compositores e as suas obras primas*. Tradução M. Machado. Lisboa: Centralivros, Lda. Edição original, 1994.

Revistas e periódicos

- Bartocci, Aldo. 1984. Manuel Faria no P.I.M.S. *Nova Revista da Música Sacra*, Ano XI, 2ª série, nº3, 12.
- Castro, Paulo Ferreira de. 2003. Notas sobre modernidade e nacionalismo. *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 13, 145-162.
- Faria, Francisco. 1983. A Música de Manuel Faria. A fidelidade ao espírito. *Nova Revista da Música Sacra*, Ano IX 2ª série nº 27, 1-7.
- Faria, Manuel 1977-b. Beethoven - compositor católico. *Cenáculo*.
- Faria, Manuel. 1957/58. O Motu Próprio de S.Pio X e a música moderna. *Theologica*.
- Faria, Manuel. 1962. No centenário do nascimento de Gustav Mahler. *Praça Nova*, 11.
- Faria, Manuel. 1963. Pedro de Freitas Branco. *Praça Nova*.
- Faria, Manuel. 1965. Para onde caminha a música. *Cenáculo*.

- Faria, Manuel. 1966/67. Música Sacra na Constituição Conciliar. *Cenáculo*, 214 e seguintes.
- Faria, Manuel. 1974. Música em Braga no século XVIII. *Bracara Augusta*, 505-512.
- Faria, Manuel. 1976. Morreu o Senhor Padre Brás. *Diário do Minho*.
- Faria, Manuel. 1977-a. Editorial. *Nova Revista da Música Sacra*, Ano IV 2ª série nº1, 1.
- Faria, Manuel. Junho, 1964 Francis Poulenc: musicien français. *Praça Nova*:14.
- Faria, Manuel. Junho1960-a Música de laboratório. *Praça Nova*.
- Faria, Manuel. Março1963 Nasceu Há Cem anos o Primeiro Músico Moderno *Praça Nova*, 13-14.
- Faria, Manuel. Setembro/Outubro, 1961. Entrevista a Manuel Faria *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Ano X, 2ª Série nº 126/127.
- Monteiro, António Xavier. 1983. Dr. Manuel Faria in memoriam. *Nova Revista da Música Sacra*, Ano X, 2ª série, nº 26.
- Simões, Manuel. 1984. Homenagem ao compositor Manuel Faria na sua terra. *Nova Revista de Música Sacra*, Ano XI, 2ª série, nº 31, 1.

Documentação não publicada

- Faria, Boaventura. 6 de Novembro, 2009. Manuel Faria e o Piano Coimbra.
- Faria, Cristina. 18 de Outubro de 2009. Manuel Faria e o Piano Coimbra.
- Faria, Francisco. 15 de Setembro, 2009. Manuel Faria e o Piano. Coimbra.
- Faria, Manuel. 1949. Comemoração do centenário de Frederico Chopin. In *Espólio literário de Manuel Faria*.
- Faria, Manuel. 1956. Como conheci Mozart. In *Espólio literário de Manuel Faria*.
- Faria, Manuel. 1957. O Motu Proprio de Pio X e a música moderna. In *Espólio literário de Manuel Faria*.
- Faria, Manuel. 1967. Música sacra na Constituição Conciliar. In *Espólio literário de Manuel Faria*.

- Faria, Manuel. 1970. II Semana bracarense de música sacra. In *Espólio literário de Manuel Faria*.
- Faria, Manuel. 1974. Música em Braga no séc. XVIII. In *Espólio literário de Manuel Faria*.
- Faria, Manuel. 1974. A música na nossa sociedade, catálogo (incompleto) das obras de Frederico de Freitas. In *Espólio literário de Manuel Faria*.
- Faria, Manuel. 1979. O espólio musical do pequeno seminário de Nossa Senhora de Oliveira. In *Espólio literário de Manuel Faria*.
- Faria, Manuel. Abril, 1971. Semana de música Sacra de Póvoa de Lanhoso. In *Espólio literário de Manuel Faria*.
- Faria, Manuel. S/d. Estado actual do canto popular litúrgico. In *Espólio literário de Manuel Faria*.
- Faria, Manuel. S/d. A música moderna - o pop e a vanguarda (2º caderno). In *Espólio literário de Manuel Faria*.
- Faria, Manuel. S/d. Música popular e música erudita. In *Espólio literário de Manuel Faria*.
- Faria, Manuel. S/d. Olivier Messiaen - compositor católico. In *Espólio literário de Manuel Faria*.
- Faria, Manuel. S/d. Texto sobre música moderna pop, jazz (1º caderno) em forma de discurso. In *Espólio literário de Manuel Faria*.
- Faria, Manuel. S/d. Texto sobre música popular dedicado ao Engenheiro Rebelo Bonito. In *Espólio literário de Manuel Faria*.
- Ribeiro, Maria de Lourdes Álvares. 3 de Novembro de 2009. Manuel Faria e o Piano. Porto.

Musicografia

- Faria, Manuel. 4 de Março, 1979. Momento musical. In *Espólio musical Manuel Faria*.
- Faria, Manuel. 5 de Fevereiro, 1975. Dança de roda. In *Espólio musical Manuel Faria*.
- Faria, Manuel. 12 de Novembro, 1935. O Barbosa foi ao mar. In *Espólio musical de Manuel Faria: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*.
- Faria, Manuel. 16 de Outubro, 1948. Adeus. In *Espólio musical de Manuel Faria: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*.

Faria, Manuel. 24 de Março, 1934. Fantasia brilhante sobre dois temas do hino do seminário. In *Espólio musical de Manuel Faria*: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Faria, Manuel. Dezembro, 1941. Marcha fúnebre. In *Espólio musical de Manuel Faria*: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Faria, Manuel. Junho, 1982. Sonatina para piano. In *Espólio musical de Manuel Faria*: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Faria, Manuel. Outubro, 1961. Quatro pequenas peças para piano. In *Espólio musical de Manuel Faria*.

Faria, Manuel. Outubro, 1961. Quatro pequenas peças para piano. In *Espólio musical de Manuel Faria*: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Epistolografia

Faria, Manuel. 7 de Maio de 1962. Carta de a Frederico de Freitas.

Programa de Concerto

Lima, Cândido. 2 de Dezembro de 2001. Associação Manuel Faria.

Fontes Cibernéticas

Benjamin de Oliveira Salgado. 2009. Meloteca: Sítio de Músicas e Artes 2009 [citado a 15 de Julho 2009]. Em <http://www.meloteca.com/>.

Catálogo online da sala Manuel Faria. 2009. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra 2009 [citado a 20 de Junho 2009]. Em http://webopac.sib.uc.pt:2082/search*por/.

Instituto para a Alta Cultura. 2009. Instituto Camões 2009 [citado a 10 de Setembro 2009]. Em http://www.wonderingdog.com/historia_inst_camoes2.swf.

Página oficial do PIMS. 2009. Pontificio Instituto di Musica Sacra 2009 [citado a 15 de Setembro 2009]. Em
http://www.vatican.va/roman_curia/institutions_connected/sacmus/index_it.htm.

APÊNDICES

A.1. Entrevista a Francisco Faria

Entrevista realizada a 15 de Setembro de 2009.

Breve nota biográfica:

Natural de S. Paio de Ceide em 1926 é irmão do compositor Manuel Faria. O Dr. Francisco Faria dividiu a sua vida profissional entre o Direito e a Música. Foi director do Coral da Faculdade de Letras e do coro D. Pedro de Cristo. Foi com este coro que interpretou e estreou muitas obras do seu irmão

Esta investigação centra-se em seis peças para piano de Manuel Faria: *Fantasia brilhante*, *O Barbosa foi ao mar*, *Marcha fúnebre*, *Adeus*, *Quatro pequenas peças para piano* e *Sonatina para piano*, tendo estas sido escritas entre 1934 e 1982.

AP- O Dr. Francisco Faria tinha uma ligação bastante forte com o seu irmão não só no plano afectivo mas também musical. Esteve presente várias vezes na criação ou estreia de obras escritas por Manuel Faria. Esta ligação é fruto, para além dos laços familiares, mas também de um percurso comum no Seminário de Braga. Como se processava esta relação e como ela evoluiu ao longo do tempo?

FF- No seminário não tivemos muita convivência pois eu quando saí ele entrou como professor. Durante o tempo que eu estive no seminário foi o tempo em que ele esteve fora (desde a primeira viagem em 1939). Eu simplesmente acompanhei nas minhas férias e nas férias dele. Convivíamos na mesma casa (dos senhorios do nosso pai que era uma família de irmãos chamada a “família da igreja” pois a casa deles era conhecida por “casa da igreja”).

AP- Em S. Miguel de Ceide? Há muitas obras escritas em S. Miguel de Ceide...

FF- Em S. Paio de Ceide, ele mesmo que escrevesse as obras em S. Paio de Ceide assinava S. Miguel, pois ele era natural de S. Miguel. Ele Sempre gostou mais de S. Miguel e sentia-se de certo modo “expatriado” para S. Paio que foi a freguesia onde o nosso pai morreu. Mas antes disso, os nossos pais viviam em S. Miguel de Ceide. O Manuel praticamente nunca viveu em S. Paio, eu é que vivi sempre, porque quando o meu pai morreu eu tinha 4 anos (só) e eu já tinha nascido em S. Paio e os nossos pais passaram de S. Miguel para S. Paio por necessidade de vida. Eles eram “agrários”, o trabalho deles era o campo e em S. Miguel de Ceide não havia proprietários que dessem trabalho, então S. Paio de Ceide é que era a freguesia dos lavradores, por isso também era uma Freguesia de gente mais abastada. S. Miguel era uma freguesia de gente mais pobre.

AP- Mas em relação ao processo de criação de Manuel Faria, sei que muitas vezes costumava pedir-lhe conselhos ou ajudá-lo ao piano ou a cantar as vozes?

FF- Era, eu vivia sempre em S. Paio (nunca vivi em S. Miguel a não ser depois de morrer a família com que eu estava). O Manuel Faria quando o meu pai morreu estava no Seminário e passava as férias uma vez em S. Miguel, outras e Sta. Maria de Airão (onde tínhamos um Tio-Padre que era pároco de Sta. Maria de Airão) (...) mas estávamos juntos principalmente nas férias de verão em S. Paio de Ceide (na mesma casa). A partir de ... (agora não me recordo os anos) pedi e obtive das pessoas que tomaram conta de mim um piano! Então compraram-me um piano em 2ª ou 3ª mão de uma família de Vila Nova de Famalicão. Lembro-me muito bem, fomos buscar o piano num carro de bois! Ahah...(é verdade) e então depois de ter o piano em S. Paio de Ceide onde eu vivia nas férias, ele passava sempre as férias lá também (já ele era Sacerdote). Muitas vezes durante as férias grandes ele saía, fazia pregações por fora, mas o centro da vida era S. Paio de Ceide onde eu estava também. Aí nós convivíamos muito porque lá em casa ninguém se importava com a música, só eu e ele! Começou com um harmónio, que era usado na igreja e estava em casa porque o dono da casa era o pároco de S. Paio e S. Miguel de Ceide. Então eu lembro-me ainda pequenito, sentava-me no chão (ao pé

d'ele) para ouvi-lo tocar harmónio (para mim aquilo era uma delícia) e ele também gostava, claro... De modo que, assim cresceu o meu gosto pela música (não havia rádio) e a música que havia era aquela. Depois compraram um rádio (...) mas a fonte musical onde eu bebia o gosto pela música era ele a tocar. Depois as pessoas com quem vivia compraram-me esse piano (um piano francês) e nas férias ia tocando piano e fui aprendendo também.

AP- Mas não aprendeu com o seu irmão?

FF- Não, com ele aprendi o gosto pela música (e aprendi muita coisa) mas a tocar não porque ele não dava lições de piano.

AP- Mas mais tarde deu lições a Boaventura Faria por exemplo...

FF- Ah sim, isso sim. É sobrinho dele e afilhado (d'ele e meu). Nessa altura (1962...) já dava lições. Isso já foi depois de ele vir definitivamente de Roma e de ter acabado o curso.

AP- E quando é que começou a ter algum contacto com ele e com as obras (quando estas ainda estavam num processo de criação)?

FF- Foi a partir dos anos 40. Ele gostava naturalmente (quando fazia qualquer coisa), chamava por mim: “Anda cá vamos ver isto” e cantava, acompanhava-se a ele próprio e eu também procurava cantar as melodias principais.

AP- Mas isso no repertório instrumental, vocal?

FF- No vocal com o acompanhamento que ele fazia.

AP- Mas lembro-me que numa das últimas investigações (sobre o *Tríptico Litúrgico*), menciona que ajudou nessa obra (que é uma obra instrumental).

FF- Claro, claro. O que se passou aí passou-se com todas. Simplesmente a minha capacidade de inteligência e de conhecimento (que foi evoluindo, no princípio apenas dizia gostei, não gostei e pronto) depois é que fui apresentando algum juízo crítico relativamente às coisas, mas ele não era muito de mudar de critério por opinião de outrem, principalmente da minha que eram um miúdo (sou mais novo que ele 10 anos). De modo que não era uma opinião muito avalizada. Ele ouvia-a com gosto mas não me recordo que ele tivesse mudado qualquer coisa em função de eu ter dado a minha opinião (estou convencido que não, não sei).

AP- Do contacto que teve com Manuel Faria, como o caracterizava enquanto professor, compositor, maestro e nas relações que estabelecia com a comunidade?

FF- Bem, ele vivia com a comunidade mais pobre em todo o lado, porque tanto lá como nas outras freguesias onde ele ia fazer sermões e colaborar com colegas nas férias (festas religiosas) e eu depois segui os passos dele (também passei a fazer o mesmo), mas... o ambiente era o daquelas aldeias minhotas, era raro nessas aldeias haver alguém que fosse evoluído de conhecimentos musicais, de modo que, ele é que formava a opinião. Era um líder natural e respeitado (por ser sacerdote também). Ele não se arvorava em “pessoa superior”, viva nas aldeias com os aldeãos (e assim aprendi com ele a mesma coisa). Depois eu passei a substituí-lo a preparar algumas festas litúrgicas (normalmente uma festa religiosa era precedida de um conjunto de três dias em que havia sermões, missas e à tarde ensaiava-se um coro de mulheres que eram as mais aptas (nos anos 40)).

AP- E a relação como professor e maestro?

FF- A mesma coisa, ele era um aldeão, não impunha os seus pareceres a ninguém, apenas impunha os seus conhecimentos sobre religião (isso sim), mas de resto, como músico limitava-se a apresentar a música como sendo uma coisa boa.

AP- A obra mais antiga que investigo é a sua *Fantasia brilhante* para piano inspirada no hino do seminário. Esta foi dedicada a um conterrâneo, pianista e compositor Benjamin de Oliveira Salgado. Conhecia este compositor? Se sim, como se relacionava Manuel Faria com este dedicatário?

FF- Eram muitíssimo amigos! E eram mais ou menos do mesmo tempo. O Benjamin era um bocadinho mais velho mas pouco. Foi uma amizade criada no Seminário, trabalharam e estudaram ao mesmo tempo. Ambos tinham esta tendência musical, depois o Benjamin terminou o primeiro curso (era mais velho um ano ou dois) e então essa amizade foi herdada depois por mim e outro irmão do Padre Benjamin.

AP- Então a bem dizer é Senhor Padre Benjamin de Oliveira Salgado?

FF- Sim, e foi um homem muito importante na sua vida. Ele escrevia muito bem, discursava muito bem, foi Presidente da Câmara de Famalicão e deixou obra feita. A vila de Famalicão sofreu uma alteração profunda com a administração dele. Seguiram de certo modo caminhos diferentes, o Manuel nunca exerceu nenhum cargo político ou público, o Padre Benjamin sim, seguiu esse caminho. Por isso o Padre Benjamin abandonou de certo modo a criação musical, embora cantasse muito bem, tinha uma voz muito bonita. Fez muitos cânticos que caíram no gosto popular (principalmente à Nossa Senhora do Sameiro que era a grande devoção da zona). Podemos até dizer que o Padre Benjamin era mais do gosto popular do que o meu irmão. O meu irmão era mais erudito...

AP- E modernista, desde muito cedo com o Padre Alberto Brás já teve acesso ao modernismo...

FF- Foi, ele (Padre Alberto Brás) foi professor dos dois e também meu. Enquanto o meu irmão estava em Roma a trabalhar e a estudar, era ele o meu professor no Seminário.

AP- Conhecia este hino do Seminário de Nossa Senhora da Conceição? Se sim, pode dizer-nos a letra deste hino para que se faça um paralelismo com a melodia?

FF- Deste não me lembro, porque depois tornou-se mais conhecido o hino do Seminário Conciliar que foi feito pelo Padre Alaio que também foi professor dele. Eles tinham muita consideração pelo Padre Alaio (como criador musical) e realmente no seminário cantava-se muita música do Padre Alaio. O Padre Alaio morreu muito cedo e entretanto ficou como “chefe” da música no Seminário e na Diocese o Padre Alberto Brás.

AP- *O Barbosa foi ao mar* (1935) é uma peça inspirada em dois temas tradicionais sobre os quais Manuel Faria iniciou o seu percurso nacionalista. Esta resulta também de uma aprendizagem do modernismo com o P. Alberto Brás. Que recordações tem do P. Alberto Brás e da relação que tinha com o seu irmão? Que influência teve no seu percurso como compositor?

FF- O Padre Brás era de Fão (Esposende) e essa era uma terra conhecida como uma terra de músicos, aquela zona era conhecida como gente que gostava de música. O Padre Alaio também era de lá. Depois do Padre Brás ficar inutilizado (por doença) o Manuel ia visitá-lo. Ele (Padre Brás) foi viver para Viana do Castelo e passou a exercer lá o seu Múnos Pastoral. Quase não sai de casa nos últimos anos e limitava-se a celebrar a sua missa e dar conselhos a quem o procurava.

AP- E em que ano é começou essa relação?

FF- Isso foi logo no Seminário, nos anos 30. Foi quando o Padre Brás foi professor dele (porque o primeiro professor dele foi o Padre Alaio). Houve ainda outro Padre (que era bastante duro que era o Padre Correia) mas esse teve pouca influência.

AP- Conhece os temas deste *O Barbosa foi ao mar*?

FF- Conheço. Sabe que isto... Eu estou a ver isto pela primeira vez (o manuscrito) porque nunca demos importância a isto. Isto era cantado na brincadeira entre nós! Mesmo a letra é uma brincadeira não é? (*O Barbosa foi ao mar em manhã de nevoeiro, o que trouxe no anzol, foi os cornos d'um carneiro*). Duvido que isto fosse de origem popular (ele não creia ser tido como autor d'isto de modo que é popular...). Eu nunca ouvi o povo cantar isto. Só ouvi o meu irmão e colegas dele na brincadeira.

AP- Mas a presença de temas populares (por exemplo a *Dança de Roda* da *Sonatina para piano*) está presente na sua música ou temas de folclore.

FF- Ah isso sim...

AP- Estes temas eram brincadeiras mas segundo o manuscrito são temas populares... (estas brincadeira também fazem parte da cultura da comunidade) e foram “transportadas” para a música mais erudita... Mas já conhecia esta letra então?

FF- Ah sim, cantei isto na brincadeira com ele! Nós fazíamos todos os anos uma grande excursão a pé à Nossa Senhora da Assunção em Sto. Tirso (a 40 Km). Quem nos meteu esse vício foi o nosso pároco e patrono o Padre Augusto (era como se fosse meu tio, pegou em mim aos quatro anos e fez de mim um Homem) (...) ele só andava a pé ou a cavalo... E quando me convidava para ir a pé a algum sítio eu aceitava. Não queríamos saber de caminhos nem carreiros, íamos pelos campos fora (a direito). Ah que consolo! Ele tinha hábitos tão salutareis! Morreu com noventa e tal anos... Lá na Nossa Senhora da Assunção o Padre Augusto rezava a missa (essa era a parte religiosa) e depois começava a festa. Almoçávamos nas mesas de pedra e fazíamos o resto do passeio. O resto da viagem era feita já de noite e o Padre Augusto dizia sempre: “Toca a cantar” e nós cantávamos isto e coisas do género!

AP- Mas estes temas então já existiam, eram brincadeira mas com temas populares?

FF- Eram. Cantávamos isto e muitas outras coisas populares.

AP- Então ele transpôs essas suas caminhadas para a sua música e brincou assim com ela (a nível harmónico)...

FF- Exactamente!!

AP- Nas seis obras que investigo estão presentes várias dedicatórias. Uma dessas é a D. Maria Clementina Pires de Lima Tavares de Sousa na sua *Marcha fúnebre* (1941). Conhecia esta dedicatória? Qual teria sido o contexto no qual Manuel Faria travou conhecimento com a dedicatória?

FF- A *Marcha fúnebre* tem uma origem de gratidão. O Manuel teve muita dificuldade a voltar a Roma depois da primeira vez em 39. Entretanto veio a guerra e ele veio para cá. Depois queria voltar porque só tinha feito um ano. Então o Padre Augusto (cá está ele outra vez) lembrou-se que a Família Pires de Lima tem um elemento que é o Embaixador de Portugal junto da Santa Sé. Assim, foi ele que levou Manuel Faria a S. Simão onde a família Pires de Lima tinha uma casa. Assim, o Manuel ficou a conhecer essa família. Foi esse conhecimento que foi decisivo para obter essa bolsa de estudos.

AP- Para a segunda vez que foi a Roma?

FF- Exacto!

AP- Então foi por intermédio desta família que concluiu o curso em Roma?

FF- Foi.

AP- Conhecia então a D. Maria Clementina Pires de Lima Tavares de Sousa? Qual teria sido o contexto no qual Manuel Faria travou conhecimento com a dedicatória?

FF- Era Tavares de Sousa pelo marido. Ele era muito amigo do Salazar (o pai da D. Maria Clementina). O pai ou o irmão já não me lembro... Sei que a D. Maria Clementina também era dada às músicas e recolheu algumas melodias populares.

AP- Recolheu e harmonizou?

FF- Não, não, só recolhia. Fez algumas, tem até um livro publicado!

AP- Presumo que faleceu no ano desta *Marcha fúnebre* quando foi para Roma pela segunda vez?

FF- Foi, mas ele nessa altura já lá estava ou estava para ir.

AP- Mas a obra foi escrita em S. Miguel de Ceide?

FF- Sim, em Dezembro, mas foi em S. Paio! Eu sei que está na primeira e na última página que foi em S. Miguel mas ele escrevia em S. Paio.

AP- A *Marcha fúnebre* (1941) para piano tem um tipo de escrita que por vezes não é muito convencional ao piano (com acordes de grandes amplitudes na mão direita), dando a entender que escrevia para orquestrar e não apenas para piano. Este era também um método utilizado com frequência pelo seu irmão? Se sim, devem haver bastantes obras para orquestra com versões reduzidas para piano?

FF- Bom, ele nunca teve grande técnica pianística mas usava o piano como meio de experimentar aquilo que inventava. Ele dizia-me, “eu não consigo executar isto, mas está cá tudo!”. E este “está cá tudo”, significava que amanhã, se tivesse tempo, com base no que escreveu, fazia uma obra para orquestra. E por isso há tantas obras dele que aparecem para piano mas a finalidade delas era a orquestra.

AP- Portanto, é possível que existam mais obras para piano do que aquelas que conhecemos. Algumas obras para orquestra só foram possivelmente publicadas em versão para orquestra. Por exemplo o *Auto de Coimbra* que tem uma versão publicada pela Câmara (Câmara Municipal de Coimbra) com versão para piano e vozes, mas aquele piano é intocável...

FF- Claro! Aliás ele escreveu a obra (por encomenda) e depois orquestrou. Mas quando escreveu o piano já era para ser orquestrado. Nunca foi para ficar assim.

AP- Mas em relação à *Marcha fúnebre*, pensa que seria para “ficar assim”? Não seria para orquestrar?

FF- Nessa altura ainda não pensaria (em orquestrar).

AP- Seria então uma obra para piano?

FF- Era.

AP- O manuscrito tem algumas indicações de outros autores no sentido de o orquestrar. Na página inicial o termo piano foi até colocado entre parênteses, fizeram mais notas na primeira página (notas escritas sobre alterações à forma da peça e alteração de harmonias). Estas notas não foram escritas por Manuel Faria...

FF- Sim, ele esta obra não orquestrou mas não me admiro nada que estes apontamentos sejam do compositor Frederico de Freitas. Frederico de Freitas fez muitas vezes isso, e chegou a ver obras que tínhamos como perdidas que estavam em casa dele. Uma delas é o *Auto de Coimbra* (a redução). Eu creio que nessa partitura há apontamentos para a orquestra (que instrumentos fazem os vários temas). Ele era um bocado “anarca” nisto. O Manuel foi compositor, mas não foi compositor profissionalmente porque ele compunha quando lhe apetecia, quando podia, conforme as circunstâncias... Não foi um “trabalhador” para a música, ele não se sentava e dizia “Agora vou compor”. Tinha as coisas na cabeça e decidia: “Agora vou escrever”.

AP- A peça *Adeus* escrita a 16 de Outubro de 1948 carece de qualquer dedicatória. No entanto, esta poderá ter sido fruto de um acontecimento importante na vida do seu irmão ou de alguém das suas relações. Tem ideia de ter existido algum acontecimento que motivasse este *Adeus*?

FF- É de Braga. Foi feita no dia dos meus anos... Deve estar relacionado comigo (acho que sim) mas não me recordo... Ele estava a trabalhar no Seminário nesta altura e numa época de muito sofrimento.

AP- Este *Adeus* estava num manuscrito que também tinha cânticos (Cânticos de Juventude).

FF- Isso então pode ter outra razão, e era isso que eu estava a ver. Fazia-se normalmente durante o mês de Maio... bem pode ter essa origem (embora ele não fosse muito “piegas” nos cânticos religiosos). Fui uma das coisas contra a qual ele lutou (a “pieguice” na música religiosa e de igreja). Havia muita “pieguice”. Eu lembro-me disso, aquilo que o povo cantava era realmente muito arrastado e ele (Manuel Faria) começou a reagir contra isso. Havia uma devoção que se fazia no Seminário e nas aldeias que era no mês de Maria (mês

de Maio). Em todos os dias do mês de Maio havia essa devoção a Nossa Senhora. Tinha uma parte que era uma leitura, uma outra que era uma reza e outra que eram cânticos. No fim, do mês de Maio cantava-se um *Adeus*. O padre Benjamin (de Oliveira Salgado) tem disso, eu cantei muitas destas coisas no Seminário. Pode ser inspirado nisso mas não tenho a certeza. E como o Manuel não gostava muito de “Pieguices”... eu lembro-me de diversas melodias cantadas nessa situação (como *Adeus*) e eram do Faria Borda, do Benjamin Salgado. Do Manuel nunca cantei nenhuma (canção) mas pode ter sido...

AP- Em 1961 Manuel Faria regressa a Roma e aí, como resultado do seu contacto com Petrassi surgem as *Quatro pequenas peças para piano*. Já Jorge Peixinho em 1959 tinha escrito as suas *cinco pequenas peças para piano*. Apesar de serem “exercícios” dodecafónicos que resultaram nestas peças e de ser conhecido que esta técnica não era das favoritas de Manuel Faria, a sua linguagem teve uma enorme evolução depois destes meses com Gofredo Petrassi. Qual o feedback que o seu irmão lhe transmitiu desta curta mas importante passagem por Roma? Porque é que Manuel Faria não simpatizava com o dodecafonismo sistemático?

FF- Ele tinha uma filosofia e não abdicava dela. O dodecafonismo era contra um princípio filosófico da música. Do ponto de vista teórico o Manuel não o aceitava. No entanto, quis experimentar o dodecafonismo como se fosse para experimentar uma música, meter-se no meio dos varais (e meteu-se), simplesmente não gostou... fez música (dodecafónica) mas regressou à sua raiz. Aí há uma atitude mais filosófica do que de gosto. Ele aceitava todas as inovações modernas (gostava muito de Stravinsky e Messiaen) mas agora aceitar uma música que tivesse princípios filosóficos contrários à sua mentalidade, isso não!

AP- Mas em que é que colidiam? Há artigos de Manuel Faria sobre Messiaen e sobre dodecafonismo em que acha Schönberg demasiado cerebral...

FF- É um dos aspectos, na medida em que ele pôde conciliar algum dodecafonismo com o seu gosto...

AP- Um pouco como a *sonatina*, em que o dodecafonismo não é sistemático mas que cria a sonoridade

FF- É isso...

AP- Estive recentemente no Pontificio Instituto di Musica Sacra em Roma (que não é muito longe do Vaticano), um sítio belíssimo. Notei que depois Manuel Faria, houve vários que se seguiram a Manuel Faria. Qual era o grande interesse em estudar lá? Quase que era a Meca para os Muçulmanos ou o Vaticano para os Cristãos?

FF- O Vaticano como Vaticano não o atraía, ele nem gostava muito. Achava que o Vaticano era uma organização que tinha pouco a ver com a sua religiosidade.

AP- Mas o Instituto sim?

FF- Sim, isso está bem, mas nada tinha a ver com o Vaticano. É preciso ver que as pessoas de um modo geral não fazem essa distinção, mas ele fazia (entre o Vaticano e centro de catolicismo). O Vaticano é uma organização que tem os seus princípios mas, nem sempre muito coerentes com a fé religiosa. E ele assim viu o Vaticano. O seu amigo Joaquim dos Santos sentia o mesmo.

AP- Então e o que os atraía no Instituto?

FF- Era a escola de Música, que tinha bons mestres. Eram acessíveis e de vistas largas. Nessa escola de música Sacra (de Pio X)...

AP- Exactamente, está lá gravado na fachada central do edifício....

FF- Pois, nessa escola aprendia-se tudo. Foi a grande vantagem. Mas o Manuel não trouxe uma maneira de fazer música. Os mestres dele diziam-lhe isso mesmo: “Você ao fim ao cabo, não segue a nossa escola!”. Mas reconheciam-lhe valor.

AP- E sobre Petrassi? Teve bastante influência?

FF- Sim, o Petrassi era um dos homens que ele admirava e teve bastante influência na modernidade dele. Ele desanuviou-lhe as ideias. Por exemplo, o Perosi não teve influência nenhuma no Manuel. No entanto, era o “senhor” da música sacra da maior parte dos músicos desse tempo. (...) O Manuel era muito pessoal e não trouxe escola nenhuma para cá, mas colheu ensinamentos de todos quanto conheceu para criar a sua linguagem. Até os músicos modernos com quem ele mais simpatizou e que tiveram mais influência no seu estilo foram os franceses (e não italianos).

AP- O regresso da primeira viagem a Roma foi feito por Paris?

FF- Sim, mas esse foi outro problema com outras conotações... O Manuel enquanto esteve em Roma (1ª vez) foi num período de grande força política alemã e a perseguição nazi exerceu-se em Roma com muita força. O Manuel protegeu mais do que um que eram perseguidos por esse regime (nazi). Houve dois que estiveram escondidos no quarto dele, arriscando muito. Dois deles eram franceses de origem portuguesa. Eram os Moutons (Carneiros) e que eram de Famalicão. O Manuel protegeu-os e escondeu-os, deu-lhe que comer e quando veio trouxe recados deles para familiares que viviam em Paris e arriscando muito em Paris.⁵⁸

AP- Mas em Paris também teve contacto com outros compositores franceses?

FF- Sim, pois teve e aproveitou, mas realmente a vinda por Paris teve como marca esta razão.

AP- E quais os autores que o marcaram em Paris?

FF- Debussy, o Messiaen começou logo, Ravel, Jean Langlais mas pouco, mas estava referir-me a autores para Voz...

AP- Poulenc?

FF- Poulenc!! Nem mais.

AP- Aliás na Sala Manuel Faria da Faculdade de Letras consta o *Sexteto* de Poulenc com uma forma parecida com a da *Sonatina para piano* que revela que ele conhecia esta Forma...

FF- Conhecia. E eu também acabei por ter essa influência e implementei-a também aqui (em Coimbra) no coral!

AP- A *Sonatina para Piano* enquanto obra com três andamentos (uma vez que esta investigação apurou que apenas o 1º andamento foi escrito em 1982) é uma obra de um período tardio na vida do compositor. Teve acesso a ela antes da morte do seu irmão? Acompanhou o processo de composição desta obra?

FF- Estas não, não acompanhei a composição. Ele gostava muito da *sonatina*. Estes primeiros compassos que estou a ver aqui, foram tocados muitas vezes por ele diante de mim... o resto não.

AP- Mas teve algum contacto com ele quando estava a escrever a *Sonatina para piano*?

FF- Sim, a começar a obra. Ele pode-se dizer que foi um compositor que dedicava muito pouco tempo à composição, de modo que hoje fazia um pouco e parava e só continuava passado um tempo. E esta *sonatina* foi assim. Recordo-me d'ele tocar...Ele dizia-me muitas vezes: “Eu ouço música mas muitas vezes não ouço aquela que está a ser tocada, ouço aquela que tenho cá dentro”, de modo que não tinha um interesse muito grande em ser fiel ao que escrevia para ele próprio. Ele lia, gostava, e pronto. Depois para tocar, os dedos dele não eram muito ágeis, tocava uns bocaditos e dizia-me “é assim...”.

AP- E onde teve esse contacto com ele a tocar?

FF- Foi lá em S. Paio de Ceide enquanto ainda estava a escrever.

⁵⁸ Francisco Faria refere-se aqui ao segundo regresso de Roma em (1946) e não ao primeiro (1939) após esclarecimento posterior com o próprio e consulta à tese da Mestre Cristina Faria.

AP- Mas deu-lhe algumas indicações sobre como interpretar esta obra?

FF- Não. E é por isso que não podia seguir nenhuma escola. Ele era muito pessoal. Fazia aquilo que gostava mais e mostrava-me aquilo que gostava.

AP- Dois dos andamentos da *Sonatina para piano (Dança de Roda e Momento musical)* foram dedicados à sua filha. Qual era a relação de Manuel Faria com a sua filha no plano musical?

FF- Ele seguia a vida dela!

AP- Tinham essas peças um fim também pedagógico, no sentido de lhe mostrar linguagens modernas?

FF- Para mostrar a modernidade ele não precisava de escrever. Ele mostrava a modernidade em tudo.

AP- Mas é diferente termos um tio a dedicar-nos uma obra moderna ou tocarmos uma obra de outro compositor (ainda que com o mesmo tipos de linguagem) e dizer-lhe: “Agora toca!”.

FF- Claro. Mas escrever de propósito para mostrar-lhe a modernidade não. Escrever para ela tocar sim, agora a modernidade saia-lhe naturalmente em tudo o que ele fazia.

AP- Maria de Lourdes Álvares Ribeiro foi a primeira intérprete desta obra e das *Quatro pequenas peças para piano*. Como se relacionava Manuel Faria com esta pianista?

FF- Eles conheciam-se e ela também lhe pediu uns favores e ele com gosto ajudava. A primeira vez que a sonatina foi ouvida foi depois de ele morrer em Famalicão na Fundação Cupertino Miranda a 7 de Julho de 1984 logo a seguir à morte dele e foi ela que se ofereceu para tocar.

AP- Como surgiu esse concerto? Qual era o programa? Tinha vários intérpretes? E como é que a pianista teve acesso à *Sonatina para piano*?

FF- De uma maneira muito natural. Ele já lhe tinha mostrado ou entregue mesmo. Ele tinha esse defeito (e assim se perdeu muita música). Entregou a partitura a outros intérpretes e muitas vezes não teve retorno. O concerto foi comemorativo depois da morte dele. Foi o meu coro cantar a Famalicão (Coro D. Pedro de Cristo), uma parte foi coral e a outra com piano.

AP- Toda de piano? Mas só foi tocada a *Sonatina para piano*?

FF- Sim, não havia mais...

AP- Os contextos popular, religioso e também o académico parecem ser uma constante na vida de Manuel Faria. De que forma estava Manuel Faria inserido nestes contextos e o que estes significavam para ele? As seis obras que investigo têm inerentes à sua produção estes contextos.

FF- Bom, ele tinha sempre presente o popular. Chegou a dizer-me isso mesmo: “Eu escrevo música a pensar no povo. Depois é que eu vejo se haverá vantagem em dar-lhe outro cunho, mas em princípio ele tinha sempre presente o gosto popular devido ao pai. O Manuel ficou sem pai aos 14 anos e isso marcou-o muito. O pai ficou sempre como um ponto de referência na vida dele. O Pai cantava muito nos campos a trabalhar, nunca estava calado, mais. Pelo estilo de vida, não admitia que quem andasse a trabalhar ao pé dele falasse mal do próximo. O Manuel passou muitos anos nesta educação popular. Quando o pai morreu ficou sempre esta saudade, sempre. Depois as irmãs ficaram em casa e os filhos foram espalhados pelas casas das pessoas que tinham posses para os alimentar. Quando o meu pai morreu, nós morríamos de fome se não fosse isso... As raparigas não tiveram a mesma oportunidade, essas ficaram sempre com a mãe. E era com elas que o Manuel cantava nas férias.

AP- E em relação aos outros contextos (religioso e académico)?

FF- Sim, mas o religioso é natural. O Manuel como nós todos, vivíamos esse ambiente do religioso como sendo o nosso “ar natural de vida”. Mesmo eu, também. Eu tinha 5 anos quando o meu pai morreu e

continuei a ir para a igreja de manhã cedo (5 horas da manhã) ia para a igreja porque era a hora que se fazia a missa na aldeia. Primeiro iam à missa, depois faziam o almoço (sopa) e só depois iam trabalhar. Para mim acordar a tempo de estar na igreja (às cinco e meia seis horas) era natural, não era sacrifício.

AP- E o contexto académico bem com as novas técnicas de composição surgiram como uma linguagem para poder enfatizar esses contexto?

FF- Exacto! Ele tinha por exemplo os Cânticos de Juventude em que juntava um coro com partes mais difíceis e o resto (mais popular) cantava o povo.

AP- Podemos verificar nos catálogos existentes sobre a obra de Manuel Faria uma forte componente de obras inspiradas em música tradicional. Estas por si colocariam Manuel Faria como um dos principais compositores nacionalistas portugueses. No entanto, quando falamos de compositores nacionalistas, o país tende a enumerar Lopes Graça ou Freitas Branco. Porque será que Manuel Faria nunca esteve conotado como um dos compositores nacionalistas mais importantes e com mais obra escrita neste âmbito? O seu irmão sentia esta discriminação?

FF- Bom, mas isso tem outra explicação. O Manuel nunca foi bem aceite (como músico) pelos senhores que mandavam na imprensa (que eram os de Lisboa). Era principalmente uma luta ideológica. Lopes Graça era comunista, o Manuel era um Anti-comunista. Os dois pessoalmente deram-se bem e conversaram muitas vezes.

AP- Tiveram contacto pessoal então?

FF- Sim, eu coloquei os dois muitas vezes face a face e eles gostavam de conversar um com o outro.

AP- Mas em que situações é que isso acontecia? Conferências, concertos?

FF- Na vida, na vida pública. Principalmente aqui em Coimbra. Foi aqui que eu os vi reunidos mais vezes. Principalmente aqui ao pé (na zona da Lousã, Semide). Foi através do Doutor Ferrer Correia que foi meu professor de Direito e era de Miranda Corvo. Ele morava nessa zona ao pé de Foz de Arouce (Semide) e lá havia duas pessoas que se encontravam muitas vezes nas férias (ele e Cochefel que era todo esquerdista) e que era muito amigo do Lopes Graça. Eu também lá ia de vez em quando... Uma das vezes estava cá o meu irmão a passar uns dias comigo e fomos. Criou-se assim uma amizade entre ele e o Lopes Graça por cima de todas estas quezílias. O Lopes Graça era um indivíduo que não tinha liberdade (em virtude de estar no Partido Comunista). Em relação a religiosidade chegou a confessar-me: “Eu não sou ateu, eu sou agnóstico”. O ser ateu nessa altura era uma “marca” do comunismo. Todos os comunistas eram ateus. Ele dizia que “para ser ateu era preciso ter uma categoria intelectual que ele não tenho”... e depois justificou. Ora bem, o Manuel e o Lopes Graça davam-se muito bem musicalmente, de resto respeitavam-se. O Manuel sempre se deu bem com indivíduos ateus ou coisa parecida.

AP- Mas em Lisboa as coisas não se passavam bem assim e Manuel Faria ficou “de fora” da nossa História da Música...

FF- Principalmente por causa de João de Freitas Branco (filho de Pedro de Freitas Branco, director de Orquestra) que conheci muito bem. Eu também me dava bem com ele mas reconheço não era razoável nas opiniões. (Se era aquilo, era aquilo!).

AP- Mas pensa que o facto de Manuel Faria ficar de fora da História da música portuguesa foi por ignorância?

FF- Não foi ignorância, foi má vontade. O João de Freitas Branco defendia determinados indivíduos de Lisboa e pronto... e fora de Lisboa não havia nada!

AP- E o seu irmão sofreu por isso?

FF- Sofreu muito, ficou “de fora”. De resto, quando qualquer obra do meu irmão era executada em Lisboa por orquestra o João de Freitas Branco punha na crítica reticências (como se conhecesse a obra e sem a

conhecer). Isso tem uma origem muito antiga também. O Pedro de Freitas Branco era “o dono” da Música em Portugal no tempo dele. Não havia mais ninguém. Houve outro antes que foi o Pedro Blanc como director de orquestra. O Pedro de Freitas Branco dominou por completo o panorama musical a dirigir (só havia a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional e ele era o director dessa orquestra). As obras ou passavam pela mão dele ou não eram executadas. (...) O Manuel fez uma obra para orquestra ainda no fim do curso (*Para uma criança que acaba de nascer* ou coisa parecida...) e caiu na asneira de a dar ao Frederico de Freitas para ele fazer a primeira audição. O Pedro de Freitas Branco não gostou e nunca mais... Toda a família Freitas Branco cortou...pronto... aqui está a origem.

AP- Colocar Manuel Faria entre os compositores nacionalistas ao lado de por exemplo Lopes Graça, seria uma maneira de o divulgar mais a nível da História da Música Portuguesa?

FF- É curioso que Lopes Graça não gostava muito desse adjectivo (nacionalista), esse termo foi muito adulterado (pois era contra o antigo regime do Estado Novo e o termo criava essa confusão entre o nacionalismo político e o musical).

AP- Houve também uma intensa relação no que diz respeito ao repertório vocal. Fale-me um pouco desse contacto que teve com ele no plano da interpretação da música vocal.

FF- Muitas das obras (vocaís) foram feitas por encomenda minha. Eu pedia-lhe: “faz qualquer coisa para eu cantar com o meu coro” e ele conhecia os coros (Coral de Letras e D. Pedro de Cristo) e escrevia a música e mandava-me. Uma vez ou outra eu, vendo determinadas dificuldades, conversava com ele e era modificado.

AP- Mas a nível interpretativo?

FF- A esse nível ele achava a minha sempre melhor que a dele.

AP- O que ele pedia mais?

FF- Expressão e andamentos. Ele muitas vezes dizia-me: “Fizeste bem, se fosse eu não fazia assim mas eu gosto mais até...”, dizia muitas vezes isso. Eu sentia-me muito livre. Mas as obras para coro dele... essa parte não está conhecida e é pena, porque essa parte caracteriza-o muito. Ele tem obras que não são conhecidas pois só o meu coro cantou... A obra coral dele em grande parte foi feita “a meias”. Muitas vezes escolhi as poesias... Por exemplo na obra *Estatuto do Homem* (cantata para coro e piano), os meus amigos do coro escolheram a poesia e enviámos-lhe para ele escrever. O acompanhamento de piano foi feito mais tarde (para que o coro conseguisse manter a tonalidade durante toda a obra).

AP- Manuel Faria tinha pensado em algum intérprete para a parte de piano?

FF- Não. [Esta obra foi gravada em Julho de 2009 pelo Choral Aeminium de Coimbra com a direcção da Dra. Cristina Faria e acompanhado ao piano pelo autor deste Documento de Apoio ao Projecto. Esta foi a primeira vez que a obra foi executada na versão com piano].

AP. Muito obrigado!

A. 2. Entrevista a Cristina Faria

Realizada por email a 18 de Outubro de 2009

Breve nota biográfica: Sobrinha de Manuel Faria e dedicatária de duas obras investigadas. Teve também contacto com a obra do seu tio através do coro D. Pedro de Cristo que foi responsável por várias estreias de obras corais. É Mestre pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra onde defendeu tese sobre o seu tio em 1992, sendo este o segundo catálogo existente da obra de Manuel Faria. Actualmente é Professora e Vice-presidente da Escola Superior de Educação de Coimbra.

É certo que Manuel Faria sempre foi bastante ligado à sua família, aliás são várias as alusões a esta nos trabalhos académicos já publicados. Nas obras que investigo essa ligação também está presente através de duas obras dedicadas à Dra. Cristina Faria e que foram inseridas mais tarde na sua *Sonatina para piano* (1982). Estas são: **Dança de Roda** (1975) e o *Momento Musical* (1979).

AP- O que pensa que motivou o seu tio a dedicar-lhe estas peças?

CF- Manuel Faria foi sempre muito chegado a seu irmão Francisco. Com ele discutia as suas composições e, muitas vezes, chegava a alterá-las depois de longas tardes em que os dois se sentavam ao piano do escritório de casas de meu pai.

Durante as estadias em nossa casa, ouvia-me estudar piano...

Para além de dois primos meus, eu era a única sobrinha que estudava piano. Talvez fosse essa a razão pela qual me dedicou as peças... De notar que foram, também, ambas, prendas de aniversário. Eram prendas que ele tinha a certeza que me agradariam...

AP- Qual foi o seu trajecto no que diz respeito à aprendizagem do Piano (Onde, como e quando começou a estudar o instrumento)?

CF- Comecei a aprender piano novita, talvez com alguns 7 anos..., com um professora particular que morava perto do Museu Machado de Castro. Mas era mais uma brincadeira... e eu era uma bocado preguiçosa para estudar... Mais tarde fui para o Conservatório Regional, onde sempre fui aluna de piano do Professor Mário de Sousa Santos, tendo feito o primeiro exame (equivalente ao 5.º grau de hoje) e faltado ao segundo (mais ou menos equivalente ao 8.º grau de hoje).

AP- Na altura em que recebeu estas peças já estudava piano há quanto tempo?

CF- A sério, talvez há 6 anos em relação à primeira.

AP- Recebeu as obras no ano em que foram compostas ou alguma só teve acesso posteriormente?

CF- A imagem com que fiquei foi a de que foram composta de propósito para me serem oferecidas nos meus aniversários... pelo que as devo ter recebido logo que foram compostas...

AP- Chegou a interpretar estas obras?

CF- Sim, mas nunca em público. Toquei para ele ouvir e para deleite próprio.

Em público (nas audições escolares) as obras apresentadas eram sempre peças indicadas pelos programas obrigatórios do curso de Piano do Conservatório.

Em público, apresentei, apenas uma vez, numa audição no Conservatório de Braga, uma pequenina peça dele intitulada "O Relógio"

AP- Haveria por parte do seu tio interesse em mostrar-lhe um pouco das correntes modernistas do séc. XX, dando às obras uma função também didáctica no que diz respeito aprendizagem destas correntes?

CF- Não imagino que tenha tido essa intenção. Note-se que as minhas preferências, quando as podia ter, eram sempre para a interpretação de compositores do séc. XX como Debussy, Poulenc e outros. Penso que ele

percebeu as minhas preferências estéticas e deve ter achado que a sua composição se poderia enquadrar nelas.

AP- No *Momento musical* constatamos uma estética modernista com claras influências francesas e na *Dança de roda* uma paixão pelos temas populares muito à semelhança de Bartók ou até mesmo Lopes Graça. O seu tio chegou a falar-lhe destas obras no plano estético e como deveriam ser interpretadas?

CF - Nunca falámos sobre isso...

AP- Chegou a interpretar as peças para o seu tio? Se sim, o que dizia sobre as peças, que indicações lhe dava de estilo, andamento dinâmica?

CF- Sim, mas nunca dizia nada. Costumava ir a minha casa e nessa altura tocava para ele. Ele apenas ouvia mas nunca dava qualquer tipo de indicações, era sempre passivo, nunca dava dicas em relação à minha interpretação ou sugeria qualquer alteração. Apenas ouvia ouvir.

AP- Qual era o grau de dificuldade que atribuía às peças na altura? Estavam de acordo com o seu grau de aprendizagem ao piano?

CF- Em relação ao "Momento Musical não tive dificuldades. A Dança de Roda era mais difícil e nunca a toquei com a perfeição que gostaria, pelo facto de ser uma obra de execução mais exigente.

AP- Nas seis obras que investigo estão presentes mais dedicatórias. Uma dessas é a D. Maria Clementina Pires de Lima Tavares de Sousa na sua *Marcha fúnebre* (1941). Conhecia esta dedicatória? Qual teria sido o contexto em que o seu tio travou conhecimento com a dedicatória?

CF- Desconheço.

AP- Algumas obras de Manuel Faria foram estreadas por Maria de Lourdes Alvares Barbosa. Como travou o seu tio conhecimento com esta pianista e existia alguma ligação entre esta e a sua família?

CF- Penso que terá conhecido esta senhora aquando do seu trabalho relacionado com concertos que fez no Porto. Sei, também, que a D. Maria Clementina, carinhosamente apelidada de Quiqui, foi professora de piano de um dos meus primos.

AP-A peça *Adeus* escrita a 16 de Outubro de 1948 carece de qualquer dedicatória. No entanto, esta poderá ter sido fruto de um acontecimento importante na vida do seu tio ou de alguém das suas relações. Tem ideia de ter existido algum acontecimento que motivasse este *Adeus*?

CF- Desconheço.

AP- A *Marcha fúnebre* (1941) para piano tem um tipo de escrita que por vezes não é muito convencional ao piano (com acordes de grandes amplitudes na mão direita), dando a entender que escrevia para orquestrar e não apenas para piano. Este era também um método utilizado com frequência pelo seu tio? Se sim, é provável que existam obras para orquestra com versões reduzidas para piano?

CF- Não sei se ele primeiro "rascunhava" as peças orquestrais em versão pianística ou se procedia a reduções para piano de obras orquestrais. Mas outro exemplo disso é a redução para piano que publicada da sua ópera "Autor de Coimbra", impossível - ou quase - de ser tocada em piano nalgumas das suas passagens.

AP- Para além desta relação com o seu tio através de obras para piano, houve também uma intensa relação no que diz respeito ao repertório vocal. Fale-me um pouco desse contacto que teve com ele no plano da interpretação da sua música vocal.

CF- Esse plano é-me mais familiar. Ouço cantar "Manuel Faria" desde que nasci e canto-o há mais de 30 anos. A interpretação da obra coral de Manuel Faria era discutida, muitas vezes, por ele e por meu pai, após vários ensaios a que o compositor assistia.

Normalmente, concordava com a interpretação que o meu pai imprimia à música e que ainda não consigo reproduzir como desejo.

A força da palavra, do texto, era reforçada pela música, o que implica que tenha que se perceber sempre essa ligação intrínseca entre os dois. Manuel Faria compunha para aquela "letra" e a música que fazia para um texto não poderia ser aplicada a nenhum outro. Ele interiorizava o sentido do texto e reproduzia-o por música.

AP- Os contextos popular, religioso e também o académico parecem ser uma constante na vida de Manuel Faria. De que forma estava Manuel Faria inserido nestes contextos e o que estes significavam para ele?

CF- Manuel Faria era um homem do povo e nunca se desligou da sua terra e das suas gentes. Por outro lado, escolheu ser padre até ao final da sua vida. A necessidade que tinha de contribuir para que houvesse uma renovação da música litúrgica em Portugal levou-o a perceber qual o tipo de música que o povo "abraçaria". Assim, na maior parte da sua música religiosa, encontramos muitas melodias de cariz popular. A arte da composição aparece no tipo de tratamento que depois dá à harmonização ou ao acompanhamento. Também temos que pensar que foi contemporâneo de Lopes-Graça e do movimento de preservação da tradição musical portuguesa, pelo que encontramos inúmeras harmonizações de canções populares, muitas delas recolhidas por ele próprio.

Por outro lado, desde garoto, Manuel Faria foi um ser humano extremamente curioso, lendo muito e sobre todas as matérias. Tinha necessidade de conhecer sempre mais, de saber das novidades, principalmente no que dizia respeito à Música. Lia tudo o que podia, comprava discos para ouvir, ia a todos os concertos que conseguia... aproveitava o acesso a tudo o que os seus parcos rendimentos podiam alcançar.

AP- Podemos verificar nos catálogos existentes sobre a obra de Manuel Faria uma forte componente de obras inspiradas em música tradicional. Estas por si, colocariam Manuel Faria como um dos principais compositores nacionalistas portugueses. No entanto, quando falamos de compositores nacionalistas, o país tende a enumerar Lopes Graça ou Freitas Branco. Porque será que Manuel Faria nunca esteve conotado como um dos compositores nacionalistas mais importantes e com mais obra escrita neste âmbito?

CF- Na primeira metade do séc. XX (e até mesmo um pouco depois), Lisboa era o centro e o Norte já era considerado "província". As rivalidades norte/sul implicaram e a concentração dos investigadores em Lisboa, contribuíram muito para que a obra de Manuel Faria fosse "ignorada" pelos sábios musicais durante muito tempo. Para além disso, o facto de Manuel Faria ser padre mostrou-se um factor "contra" a sua música no meio musical, principalmente depois do 25 de Abril, quando a Igreja era conotada com o "Antigo Regime".

Mais uma vez muito obrigado, nunca é de mais agradecer a disponibilidade da Dra. Cristina no sentido de colaborar com esta investigação sobre algumas das obras para piano do seu tio.

A.3. Entrevista à Doutora Maria de Lourdes Álvares Ribeiro

Breve nota biográfica: Maria de Lourdes Álvares Ribeiro é pianista e Doutorada em Pedagogia do piano pela Universidade de Aveiro tendo efectuado mestrado sobre “A música nos presépios setecentistas” na Universidade do Porto. Efectuou vários estágios pedagógicos na área musical (método Martenot, Orff, Wuytack, Pedagogia de piano com Irina Tenchenko), e curso de especialização com Lazar-Levy, Cortot, Enricourt, Agosti, Lélia Gousseau, José Eduardo Martins, Odile Robert, entre outros. Efectua concertos a solo e com orquestra, sendo também conferencista, tendo participado em seminários de formação de professores, júris ou congressos em Portugal, Brasil, Paraguai, México, Estados Unidos, França, Inglaterra, Bélgica, Rússia, entre outros. Foi também bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian. Foi professora no Conservatório dos Açores, Porto, Braga, Coimbra (Conservatório Regional), onde dirigiu um curso de Pós-graduação, tendo vários alunos premiados em concursos.

Esta investigação centra-se em seis peças para piano de Manuel Faria: *Fantasia brilhante*, *O Barbosa foi ao mar*, *Marcha fúnebre*, *Adeus*, *Quatro pequenas peças para piano* e *Sonatina para piano*, sendo as duas últimas interpretadas e estreadas pela Doutora Maria de Lourdes Álvares Ribeiro.

AP- Como conheceu o compositor Manuel Faria?

MLR- O padre Manuel Faria dava-se com o meu pai numa altura em que apesar de residir no seminário de Braga ele ia ao Porto como responsável do coro de S. João da Foz do Douro, isto é uma freguesia contígua àquela onde morávamos. Minha irmã mais velha fazia parte desse coro que tinha algumas vozes esplêndidas e da dava concertos quer nas cerimónias litúrgicas da Páscoa, Natal, etc., quer em outras ocasiões. Eu era ainda criança e tenho recordações muito bonitas dessas actuações que funcionavam para nós como umas “fatias” de Educação Musical inexistentes nos tempos actuais.

Dada a amizade e familiaridade com que era recebido, o P. Faria por vezes telefonava a meu Pai e jantava connosco antes dos ensaios. Eram conversas de grande cultura e sabedoria as que ouvíamos nesses jantares. O facto de não haver ainda televisão, obrigava as pessoas a procurar interesse nas leituras, e apesar de não haver tanta profusão de livros e publicações, tornava-se porém mais acessível a escolha de uma bibliografia, cuidada e enxertada numa linha cultural que nada tinha de estereotipada.

Foi nesse enquadramento o meu primeiro contacto com o P. Faria que mais tarde veio a ser meu professor.

AP- Qual foi o seu trajecto no que diz respeito à aprendizagem do Piano (Onde, como e quando começou a estudar o instrumento) e qual o seu percurso enquanto professora de Piano?

MRL- A Maior parte dos estudos de piano realizaram-se com Carolina e Ernestina Silva Monteiro no Curso por elas criado, mas o Grau Superior foi feito no Conservatório Nacional de Lisboa com Maria Cristina Lino Pimentel. Só depois frequentei especializações no estrangeiro, e mais tarde recebi convites que me levaram a actuar em mais de uma dúzia de países. A vida de docente comecei-a também no Curso Silva Monteiro, passando depois por vários conservatórios: Açores, Porto, Braga, etc., tendo sido também professora e coordenadora de Licenciatura de Música no ISEIT de Mirandela.

AP- No que diz respeito ao repertório para piano de Manuel Faria, a Doutora Maria de Lourdes Ribeiro interpretou duas obras do compositor *Quatro pequenas peças para piano* e *Sonatina para piano*. No entanto, em nenhum trabalho académico está mencionado o facto de ter estreado as *Quatro pequenas peças para piano*. Como foi esta experiência?

MLR- A estreia das *Quatro pequenas peças* foi para mim uma experiência musicalmente muito interessante. Sobretudo três eram seriais e o P. Faria deu-me inúmeras indicações sobre elas. Foi numa altura em que tinham surgido os sons arco-íris do Messiaen e dado o enquadramento das composições em causa era preciso uma experimentação sonora que quase abusasse do pedal para dar o efeito das sonoridades e coloridos necessários. Essas obras foram consequência de um “exercício” pedido pelo Petrassi quando o P. Faria fez uma especialização em Roma com esse professor. Pelos vistos pouco tempo antes tinha estado lá um português que Petrassi não apreciara, e então resolveu pedir obras seriais ao P. Faria convencido talvez de que ele não seria capaz de as compor. Porém, quando Petrassi as examinou gostou do trabalho feito e decidiu aceitá-lo para uma série de aulas.

Penso que não há muitos trabalhos académicos sobre o P. Faria e daí ser natural não se nomear a estreia das obras que de facto foi feita por mim. Mas eram tempos diferentes e o próprio facto de uma obra ser dedicada a este ou àquele músico tornava-se algo de tão natural como a amizade que unia toda a minha família ao compositor em causa.

AP- Qual ou quais os compositores que Manuel Faria mais evocava para a interpretação das *Quatro pequenas peças para piano* e quais as suas preocupações ao nível da utilização do pedal de ressonância, articulação e interpretação?

MLR- O que mais preocupava Manuel Faria era o aspecto tímbrico, que no piano tem de ser muito estudado e experimentado. Não devemos esquecer que se trata de um instrumento que até certo ponto tem um timbre “fixo” e só saímos dele através da gestualidade, daquilo que se chama ataque mas que por vezes é muito mais um lançar do gesto. É necessário compreender que movimento e gesto são coisas diferentes porque o último está acoplado à intencionalidade e o primeiro não. Ora nos sons arco-íris essa acoplagem, implica a participação do braço e de todo o corpo, com especial incidência nos aspectos dependentes dos pedais, uma vez que teremos de jogar com a paleta dos harmónicos a qual demanda uma técnica experimental complexa.

Torna as coisas quase transcendentais o facto de às vezes ser necessário durante a mesma nota tirarmos o pedal e no “microsegundo” seguinte tornarmos a pô-lo para “provocarmos” a presença dos harmónicos em toda a sua plenitude.

Quanto aos compositores que eram nomeados temos sobretudo Messiaen mas por vezes outros vinham enriquecer as analogias viáveis de ajudarem o efeito ideal.

AP- Em que ocasião ocorreu a estreia destas peças?

MLR- Penso que a estreia se deu na Biblioteca de Braga (hoje reitoria da Universidade do Minho) mas não estou certa. Na verdade nunca tive muita devoção de coleccionar os programas dos meus recitais, e daí a dificuldade de confirmar essa estreia.

No entanto toquei essas peças seriais na maioria dos concertos dados por mim no estrangeiro e tiveram sempre sucesso.

Convém sublinhar que posteriormente elas foram orquestradas e dadas em concerto (se a memória me não atraiça creio terem sido executadas pela Orquestra do Porto). Lembro-me nitidamente de um pormenor que me ficou gravado na memória pois os músicos pediram cachet suplementar por se tratar de música de vanguarda.⁵⁹

AP- Haveria por parte de Manuel Faria interesse em mostrar-lhe um pouco das correntes modernistas do séc. XX, dando às obras uma função também didáctica no que diz respeito aprendizagem destas correntes ou, por outro lado, eram linguagens que já lhe eram próximas na altura?

MRL- A intromissão de correntes modernistas do séc. XX desde cedo me interessou profundamente, e não esqueço que pelo menos no norte fui a primeira pessoa a tocar clusters em concerto. Eu tinha ido aos Cursos Internacionais de Compostela como bolseira Gulbenkian, e ali se encontrava também um compositor que estudava nos E.U.A. [U.S.A. na entrevista] e nos fez ouvir uma obra com esse novo tipo de expressão musical. Quando voltei ao Porto falei no Curso Silva Monteiro e estreei a obra na cidade Invicta. Mas penso que o P. Faria teve muita influência nesse meu interesse pelas linguagens de vanguarda pois sendo meu professor, a sua ânsia de pesquisa musical modernista era um dos temas transmitidos aos seus discentes.

AP- Está referenciado num outro trabalho académico que a *Sonatina para piano* lhe foi dedicada (informação prestada pelo Rev. P. Mendes de Carvalho). No entanto, nos dois manuscritos a que tive acesso não se encontra qualquer tipo de dedicatória. Na partitura que recebeu existe alguma dedicatória? Segundo informação recolhida, a estreia da *Sonatina para piano* foi a 7 de Julho de 1984 (concerto de homenagem ao compositor) no Auditório da Fundação Cupertino de Miranda e Vila Nova de Famalicão (informação Rev. P. Mendes de Carvalho). Como surgiu esta oportunidade de participar nesta homenagem e quem mais participou nela?

⁵⁹ Informação prestada após o contacto com Paulo Bernardino acerca da instrumentação das peças.

MLR- Na minha ideia a estreia da Sonatina tinha-se dado numa sessão em Braga, mas talvez esteja certa a informação do P. Mendes de Carvalho [e Francisco Faria], pois houve uma fase de muitas actividades culturais na Fundação Cupertino de Miranda de Famalicão (foi ali que há várias décadas vi pela primeira vez numa biblioteca muitas crianças fazendo pesquisa com grande convicção) e foi com grande alegria que colaborei em muitas dessas actividades. Sublinho que tudo se decidia no contexto de bem servir o público dessa área geográfica. E talvez fosse essa uma das razões que permitiu atingir os objectivos propostos.

AP-A *Sonatina para piano* enquanto obra com três andamentos (uma vez que esta investigação apurou que apenas o 1º andamento foi escrito em 1982) é uma obra de um período tardio na vida do compositor. Teve acesso a ela enquanto o compositor ainda estava vivo ou postumamente e como teve acesso a ela?

MLR- O meu contacto com a sonatina foi precisamente através do próprio compositor que a deve ter levado consigo numa das idas ao Porto e logo se pensou em dá-la ao público⁶⁰.

AP-A peça *Adeus* escrita a 16 de Outubro de 1948 carece de qualquer dedicatória. No entanto, esta poderá ter sido fruto de um acontecimento importante na vida de alguém das suas relações. Tem ideia de ter existido algum acontecimento que motivasse este *Adeus*?

MLR- Desconheço se teve dedicatório ou se tinha alguma ligação com acontecimentos que o motivassem.

AP- Do contacto que teve com Manuel Faria, como o caracterizava enquanto professor, compositor, maestro e nas relações que estabelecia com a comunidade?

MLR- Tive o privilégio de ter o P. Faria como professor e as aulas tornavam-se uma porta aberta para o âmago das estruturas musicais. A análise dos problemas harmónicos era objectivada na observação directa das partituras de numerosos compositores, nomeadamente de Wagner com o seu Tristão e Isolde cujos respectivos acordes se tornaram uma viragem na evolução da música.

Como compositor era para ele quase inato integrar-se em temas populares e daí a pesquisa nessa área e a presença da raiz popular em temas ou estruturas das suas obras.

Como Maestro a sua enorme experiência a nível de director de coros deu-lhe grande vantagem. Até porque tratando-se muitas vezes de agremiações [*sic*] a nível paroquial, de aldeia ou província, os aspectos por vezes amadoristas desses grupos exigiam-lhe uma acção pedagógica adaptada às respectivas características ou lacunas.

A sua relação com a comunidade dependeu em parte de por um lado ter experiência de contactos com meios intelectuais do nosso país e do estrangeiro, e por outro lado ter também um conhecimento profundo de meios carenciados. Convém lembrar que ele era oriundo de uma família rural de muitos irmãos, cujo pai morreu quando eram pequenos. Todos se compadeceram das dificuldades de sua mãe para criar a família e daí surgirem ajudas. Nesse tempo a bolsa possível para uma educação com estudos a nível de rapazes, era a integração num seminário. Assim aconteceu com o P. Faria e seus irmãos e creio (não estou certa mas creio que outro dos irmãos seguiu também para padre) terem sido dois a sentirem a vocação sacerdotal e a prosseguir os estudos cumprindo esse objectivo.

Lembro-me de o ouvir contar que nas férias lectivas, e era ainda pequenito, o seu entusiasmo musical levava-o a querer compor. Porém nem sequer tinha papel, assim era na terra do caminho que com um pauzinho escrevia as suas primeiras invenções melódicas.

A nível da comunidade intelectual recordo que quando durante a guerra o P. Faria esteve em Roma a estudar, e um dos seus amigos, professor precisamente na capital italiana, teve 24 horas para deixar o país com ordem directa do próprio Mussolini. A comunidade portuguesa em Itália tinha uma dinâmica de grupo muito unida, e penso que esse facto e os problemas que o estado de guerra implicavam, influenciaram as relações sociais da vida do compositor em análise.

AP- Para além das peças que interpretou, conhece outras peças para piano do compositor? Se sim, quais e com teve acesso a elas?

⁶⁰ Após contacto com Maria de Lourdes Ribeiro sobre esta questão, informou que trocaram impressões sobre a *sonatina para piano*, principalmente ao nível das sonoridades e timbres desejados e questões da performance da obra em geral.

MLR- Dando prioridade à sua vocação religiosa como deus, era difícil o P. Faria ter tempo para uma vasta obra de composições musicais. Penso que a nível coral há bastantes obras a considerar, mas a nível pianístico nem tanto, e daí eu não ter tido acesso senão às que foram citadas aqui.

AP- Os contextos popular, religioso e também o académico parecem ser uma constante na vida de Manuel Faria. De que forma estava Manuel Faria inserido nestes contextos e o que estes significavam para ele?

MLR- Não é de estranhar que o contexto popular e religioso tenham sido constantes na obra do P. Faria pois eram precisamente os que melhor conhecia.

AP- Podemos verificar nos catálogos existentes sobre a obra de Manuel Faria uma forte componente de obras inspiradas em música tradicional. Estas por si, colocariam Manuel Faria como um dos principais compositores nacionalistas portugueses. No entanto, quando falamos de compositores nacionalistas, o país tende a enumerar Lopes Graça ou Freitas Branco. Porque será que Manuel Faria nunca esteve conotado como um dos compositores nacionalistas mais importantes e com mais obra escrita neste âmbito?

MLR- Convém lembrar que o P. Faria vivia na província (Braga e Seide) mas Lopes Graça e Freitas Branco viveram na capital. Ora todos nós conhecemos o velho provérbio: “Lisboa é Portugal e o resto é paisagem”. Se ainda hoje se trata de um adágio com realidades palpáveis, há mais de meio século, e quando ainda não havia nem uma pequenina percentagem das possibilidades de comunicação actuais, quem era da província tinha muitas dificuldades em se impor a par dos lisboetas.

AP- Mais uma vez muito obrigado por colaborar com esta investigação.

A.4. Entrevista a Boaventura Faria

Breve nota biográfica: Boaventura Faria é sobrinho/afilhado do P. Manuel Faria tendo sido seu aluno de piano durante 5 anos, de Órgão 3 anos, composição 2 anos. Foi também director musical de vários grupos corais (Grupo Coral de Azurém, Orfeão do CCD Somelos) com os quais interpretou obras Manuel Faria trabalhadas com o próprio compositor.

Esta investigação centra-se em seis peças para piano de Manuel Faria: *Fantasia brilhante*, *O Barbosa foi ao mar*, *Marcha fúnebre*, *Adeus*, *Quatro pequenas peças para piano* e *Sonatina para piano*, tendo estas sido escritas entre 1934 e 1982.

AP- O Dr. Boaventura Faria tinha uma ligação bastante forte com o seu tio/padrinho não só no plano afectivo mas também musical sendo aluno de Piano e Composição de Manuel Faria. Por quantos anos foi aluno de Piano e Composição?

BF- Fui aluno de piano de Manuel Faria durante 5 anos; de órgão, durante 3; de composição apenas 2 anos e, ainda, tive-o como professor de solfejo durante 1 ano.

AP- Que obras estudava ao piano quando era aluno dele? Quais os métodos que utilizava (exercícios, estudos, peças)?

BF- A primeira obra que estudei com Manuel Faria foi uma *Sonatina* de Clementi em Dó, bastante simples, e como andei um pouco depressa com essa, logo se seguiram outras mais complicadas, interpoladas com obras de Tchaikovsky para piano e uns Minuetes de Mozart. Simultaneamente, ia estudando exercícios, para além das escalas e acordes, maiores e menores, pelo método do Czerny, intercalados com o estudo da “gramática” da música, como se referia Manuel Faria a Bach, começando pelas fugas a duas vozes e, depois, a três e quatro vozes (ainda possuo o livro que Manuel Faria me entregou para estudo). Também, a certa altura, passei para os estudos de Stephen Heller, e para uns exercícios de velocidade de Berens.

Entretanto, no meu 5º ano, então com 15 anos, foi-me dada por Manuel Faria, para tocar no meu primeiro concerto em público, na Academia Anual de Santa Cecília, uma sonata de Beethoven em sol, com três andamentos, com especial recomendação de a decorar, pois iria tocá-la sem pautas na minha frente. Diga-se, à laia de informação marginal, que o orador convidado, nessa sessão solene, foi Francisco Faria, Pai da nossa querida Cristina Faria.

No método de ensino de técnica pianística, devo acrescentar que levei muitas pancadas nas mãos, dada a exigência de Manuel Faria sobre a posição das mesmas, sempre querendo ver os dedos a mexerem-se permanecendo tanto quanto possível imóveis as palmas das mãos.

AP- Chegou a interpretar alguma obra de Manuel Faria para Piano?

BF- Nunca.

AP- Do contacto que teve com Manuel Faria, como o caracterizava enquanto professor, compositor, maestro e nas relações que estabelecia com a comunidade?

BF- Manuel Faria foi, enquanto professor, o Mestre dos mestres. Pedagogo inato, nunca desistia de um aluno, com a desculpa de que não tinha ouvido (sempre o ouvi dizer: “o ouvido educa-se!”). Inerente à exigência que colocava no ensino da música, era, igualmente, a sua compreensão para quem denotava maiores dificuldades, a sua generosidade para com os que erravam, mesmo frequentemente; profundamente justo (talvez com uma pequena excepção: no exame do 5º ano de solfejo, prova oral, Manuel Faria entregou-me uma partitura completamente desconhecida e com letra e mandou-me cantá-la – não solfejá-la –. Percebendo o meu embaraço, apesar de ser o melhor aluno, deu-me uns segundos para lhe passar os olhos em cima. Depois, mandou-me dar início ao meu exame e lá fui cantando a partitura, à primeira vista, e sem erros. Quando entendeu, mandou-me parar porque o meu exame estava concluído. Saí, aguardando no exterior da sala a publicação das notas, como os demais alunos. Todos os colegas me iam dizendo, entretanto, que eu só podia ter 20 valores. Acontece que, ao publicar as notas, verifico que Manuel Faria me tinha dado 19 valores. Não fiquei triste, mas um dos professores que fazia parte do júri entendeu vir comunicar-me o que se tinha passado: ao constatarem que Manuel Faria me tinha atribuído “apenas” 19 valores, perguntaram-lhe por que razão não me dava 20, ao que o mesmo respondeu: “20 é para o professor”!). Indiscutível.

Como compositor, tive a subida honra de assistir à criação de algumas pequenas obras (lembro-me de um cântico de “reis”, por altura do Natal, que lhe foi pedido em casa da minha Avó, sua Mãe, sendo esta ainda viva, que veio a ser cantado pouco depois entre a família, ensaiado pelo próprio, que ainda hoje é muito cantado; tal como pequenos arranjos para 3 e 4 vozes iguais ou mistas, conforme os pedidos eram feitos); mas guardo especialmente um ano lectivo – 1963/64 – em que fui durante alguns meses para o quarto/escritório que Manuel Faria tinha, então, no Seminário de Santiago, onde compôs o *Auto da fundação e conquista de Coimbra*, tendo sido eu incumbido de, a régua e esquadro, fazer as medições dos compassos de acordo com as suas rigorosíssimas instruções: “estes ...compassos fazes com 8 centímetros de largura, aqueles com 6, estes dois com 12, etc., etc., tudo de acordo com o que tinha de escrever para a orquestra, apercebendo-me eu que os mais largos respeitavam à escrita orquestral onde intervinham violinos, pelo menos. Ficava espantado como é que Manuel Faria tinha tudo tão meticulosamente arrumado, ao ponto de verificar que a sua escrita musical, no caso em apreço, cabia estritamente dentro dos centímetros que me ia indicando para medir a largura de cada compasso.

De quando em vez, dirigia-se para o piano tocava uns compassos e, de seguida, sentava-se à secretária a escrever a partitura da ópera e, observava-o, estupefacto, a olhar para um pequeno livro e a exclamar: “pode sim senhor!”. Não percebendo nada do que se passava, meio a medo para não mostrar muita ignorância, lá me atrevia a perguntar o que é que “podia sim senhor”. Resposta: “sabes, às vezes os compositores escrevem notas de música para um instrumento impossíveis de tocar; por isso, e para ter a certeza de que tal nota é possível, o melhor é confirmar primeiro, que é o que acabo de fazer aqui neste livrinho, relativamente ao violino” (referia-se, como é óbvio, não a uma situação normal de execução para violino, mas antes a uma execução nos limites, que Manuel Faria não queria ultrapassar naquela obra).

Permito-me referir, “en passant”, duas outras obras que são frequentemente esquecidas: o movimento coral que nasceu das suas intervenções pastorais em dezenas de paróquias em todo o Minho e que se expandiu por todo o país, de Norte a Sul, com imensas intervenções literárias e conferências dadas por Manuel Faria, a propósito do período pós-Concílio Vaticano II, e da encíclica “*Musica Sacra*”; e a criação da Revista de Música Sacra, mais tarde refundida como Nova Revista de Música Sacra, que permitiu dar novos músicos à música sacra, não só de Braga, como também de outras dioceses.

AP- A obra mais antiga que investigo é a sua *Fantasia brilhante* para piano inspirada no hino do seminário. Esta foi dedicada a um conterrâneo, pianista e compositor Benjamin de Oliveira Salgado. Conhecia este compositor? Se sim, como se relacionava Manuel Faria com este dedicatário?

BF- Conheci muito bem o P. Benjamim Salgado que, salvo erro, ou era condiscípulo de Manuel Faria ou diferia um ano deste, mais velho ou mais novo. Eram, indiscutivelmente coevos e conterrâneos (eram ambos naturais de V. N. de Famalicão, sendo Manuel Faria de S. Miguel de Seide e Benjamim Salgado de Joane). A relação de Manuel Faria com os seus pares foi sempre cordial, mesmo com aqueles que lhe votavam compreensível inveja. A simplicidade, aliada à enorme inteligência de Manuel Faria, fazia dele um Homem “*Primus Inter Pares*”, pelo que, mesmo os menos favorecidos pelo “*engenho e arte*” sempre lhe reconheceram o talento que lhes faltava, ainda que alguns a contra gosto. Porém, e no que concerne à sua relação com Benjamim Salgado posso afirmar que este compositor retribuía a Manuel Faria a mesma cordialidade e evidenciava a sua admiração pelo talento artístico deste. Apenas seguira caminho diverso do de Manuel Faria, uma vez que se dedicou à política, tendo sido mesmo Presidente da Câmara Municipal de V. N. de Famalicão.

AP- Conhecia este hino do Seminário de Nossa Senhora da Conceição? Se sim, pode dizer-nos a letra deste hino para que se faça um paralelismo com a melodia?

BF- O único hino do Seminário de Nossa Senhora da Conceição que conheço é da autoria do P. Manuel de Faria Borda, embora esteja a tentar descobrir o paradeiro deste de que me fala.

AP- *O Barbosa foi ao mar* (1935) é uma peça inspirada em dois temas tradicionais sobre os quais Manuel Faria iniciou o seu percurso nacionalista. Esta resulta também de uma aprendizagem do modernismo com o P. Alberto Brás. Que recordações tem da relação do P. Alberto Brás com Manuel Faria? Que influência teve no seu percurso como compositor?

BF- Do que me recordo do tempo de Seminário e das visitas do Sr. P. Brás a Seide, este era um Homem de fortíssima personalidade e, creio não exagerar se disser que foi, também, um dos maiores admiradores de Manuel Faria. O Sr. P. Brás foi o primeiro grande Mestre de Manuel Faria, e também o primeiro intérprete da

genialidade da obra do ex-aluno, tendo sido por impulso seu que a “Schola Cantorum” do Seminário de Teologia executou, pela primeira vez em todo o mundo, os 27 *Responsórios da Semana Santa*, na sua versão original. Alguns anos mais tarde, em 1965 ou 1966, no Teatro da Trindade no Porto, num concerto coral/sinfónico, só com obras de Manuel Faria, com a participação da Orquestra Sinfónica Nacional, dirigida por Frederico de Freitas, e o Coral da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, dirigido por Francisco Faria, seriam executados três motetes para Coro e Orquestra, tendo o Maestro Frederico de Freitas, na apresentação desse concerto, referindo que 27 *Responsórios da Semana Santa* constituíam inequivocamente uma “Obra-prima” da música sacra europeia.

Penso, voltando à sua questão, que o Sr. P. Brás foi o principal ponto de referência de Manuel Faria, antes de este ir para Roma.

AP- Nas seis obras que investigo estão presentes várias dedicatórias. Uma dessas é a D. Maria Clementina Pires de Lima Tavares de Sousa na sua *Marcha fúnebre* (1941). Conhecia esta dedicatória? Qual teria sido o contexto no qual Manuel Faria travou conhecimento com a dedicatória?

BF- Ouvi falar muito vagamente desta senhora, como pertencendo a uma das famílias mais ilustres, salvo erro, de Santo Tirso. Desconheço completamente o contexto em que Manuel Faria travou conhecimento com a mencionada dedicatória.

AP-A peça *Adeus* escrita a 16 de Outubro de 1948 carece de qualquer dedicatória. No entanto, esta poderá ter sido fruto de um acontecimento importante na vida do seu tio ou de alguém das suas relações. Tem ideia de ter existido algum acontecimento que motivasse este *Adeus*?

BF- Desconheço completamente (tinha um ano de idade e nunca ouvi falar, posteriormente, de qualquer acontecimento que causasse um tal *Adeus*).

AP- Em 1961 Manuel Faria regressa a Roma e aí, como resultado do seu contacto com Petrassi surgem as *Quatro pequenas peças para piano*. Já Jorge Peixinho em 1959 tinha escrito as suas *cinco pequenas peças para piano*. Apesar de serem “exercícios” dodecafónicos que resultaram nestas peças e de ser conhecido que esta técnica não era das favoritas de Manuel Faria, a sua linguagem teve uma enorme evolução depois destes meses com Gofredo Petrassi. Logo a seguir Manuel Faria começava a dar-lhe aulas de Piano. Qual o feedback que o seu tio lhe transmitiu desta curta mas importante passagem por Roma?

BF- Manuel Faria começou a escrever o *Auto da fundação e conquista de Coimbra* em 1963, portanto 2 anos após aquela mencionada estadia de Manuel Faria em Roma e do contacto com Petrassi e o dodecafonismo. Não tenho, porém, capacidade para perceber, naquela ópera, qualquer influência dessa corrente estética que sei não ter sido predilecta de Manuel Faria. E dessa curta experiência conheço apenas o episódio respeitante a uma afirmação que teria sido proferida por Petrassi, nos termos da qual uma “fuga dodecafónica” seria impossível. Conhecendo Manuel Faria, percebi que isso funcionou, de imediato, como um desafio para superar o “impossível”, e, de facto, pouco tempo depois, Manuel Faria apresentava a Petrassi uma “fuga dodecafónica” composta a propósito da tal impossibilidade.

AP- Os contextos popular, religioso e também o académico parecem ser uma constante na vida de Manuel Faria. De que forma estava Manuel Faria inserido nestes contextos e o que estes significavam para ele?

BF- Manuel Faria sempre foi um Homem do povo, nas suas origens como no seu enraizamento sócio-cultural durante toda a vida, basta ter em atenção que, durante mais de 30 anos, Manuel Faria era constantemente convidado pelos párocos das freguesias de praticamente todo o Minho para colaborar com estes nas festas tradicionais, espalhando o *Verbum Dei* e ensinando a cantar toda a gente. Aliás, a sua música – religiosa, profana, coral e sinfónica – está repleta de influências da música tradicional do Minho, sendo certo que fez recolhas de melodias populares, para além das do Minho, também de outras províncias, nomeadamente, Alentejo, Beiras, Douro, Trás-os-montes e, ainda, da Galiza. Exemplo muito significativo: a canção galega *Dime niño*, recolhida por alturas da época natalícia na Galiza, foi objecto de arranjo harmónico de Manuel Faria, para 4 vozes mistas, e por ele mesmo ensaiada no Grupo Coral de Azurém, que dirigiu até à sua morte. Sucedi-lhe, por exigência das circunstâncias, na direcção daquele Grupo Coral e manteve, com muito prazer, essa canção no meu repertório. Pois bem: de todas as vezes que me desloquei a diversas localidades da Galiza com o Grupo Coral de Azurém, sempre levei aquela canção no programa a executar. Invariavelmente, os directores artísticos dos Coros locais, que conheciam a canção, ficavam de tal modo entusiasmados com a

partitura de Manuel Faria que eu tinha de lhes deixar lá uma cópia da mesma para executarem no seu programa, apesar de possuírem outros arranjos da mesma feitos por compositores galegos ou, mesmo, castelhanos.

Quanto ao contexto religioso da vida e obra de Manuel Faria, basta dar a conhecer a resposta que o Padrinho [Manuel Faria] me deu quando, pelos meus 25 anos, quando lhe perguntei inocentemente: “Padrinho, Frederico de Freitas é o Maestro Director da Orquestra Sinfónica Nacional, Lopes Graça..., Silva Pereira ..., etc., por que é que o Padrinho, sendo o único doutorado em composição e igualmente Maestro, não tem uma orquestra para dirigir?” Resposta pronta: “primeiro sou Padre, e só depois é que sou músico!”.

Relativamente ao contexto académico da sua vida, não podemos esquecer que exerceu importantes funções pedagógicas, não só nos Seminários de Braga, como ainda no Liceu de Sá de Miranda em Braga, no tempo em que a música era obrigatória nos currículos do ensino secundário, como ainda leccionou cursos de Canto Gregoriano em Fátima, pelo menos, e, muito importante também, entre 1976 e 1981, salvo erro, teve a seu cargo um programa semanal, na Rádio Renascença, designado “Ao encontro da grande música, onde lia os textos que escrevia e passava a música a que se referia nos textos literários. Julgo saber, ainda, que publicou artigos em vários jornais do distrito de Braga, mas não só (lembro-me, ainda, do extinto *Novidade*, ligado à Igreja Católica), como também publicou ensaios sobre Mozart, Beethoven, Mahler, Poulenc e Debussy, preenchendo uma prolongada e profícua actividade literária, didáctica, pedagógica e académica absolutamente invulgar.

AP- Houve também uma intensa relação no que diz respeito ao repertório vocal. Fale-me um pouco desse contacto que teve com ele no plano da interpretação da música vocal.

BF- Neste aspecto, o meu contacto com Manuel Faria é muito profundo, já que vem desde os tempos do Seminário, quando fazia parte dos cantores que cantavam as partes de gregoriano de algumas das suas composições, nomeadamente Missas e um “Te Deum”. Depois, mais tarde, ainda em vida de Manuel Faria, e no âmbito do Encontro de Coros do Norte, dirigia eu o Orfeão do CCD Somelos, e o Padrinho dirigia o Grupo Coral de Azurém, quando numa reunião preparatória desse encontro, e por causa do elevado número de Coros participante, se propôs que, em razão da proximidade, alguns Coros se agrupassem como se de um se tratasse, para que o tempo de actuação fosse encurtado. E, assim, se reuniram, para esse efeito, os Coros de Azurém, do CCD Somelos e do CCD Coelima. Cada Coro, para este efeito, enviava aos outros uma partitura para cantarem em conjunto. Lembro-me que a primeira partitura que enviei para os outros dois foi a *Maternidade* de Manuel Faria e também me lembro da reacção dele: “começas bem, não há dúvida, vamos lá ver como é que esta gente se porta”. O conjunto dos três Coros apresentava cerca de 130 cantores, e era a primeira vez que me ia ver diante de tanta gente. Porém, eu tinha uma vantagem: já tinha cantado a obra em causa sob a direcção do Tio Francisco [Francisco Faria], no tempo em que integrei o Coro D. Pedro de Cristo, e desloquei-me a Guimarães, à sede do Grupo Coral de Azurém, para assistir a um ensaio ministrado por Manuel Faria. Estive atento a todos os pormenores expressivos e interpretativos, dinâmicas de intensidade, andamento, etc. No final, Manuel Faria pergunta-me se é assim que eu quero?!? Bem, fiquei embaraçado, sem saber o que responder. Então, Manuel Faria pergunta-me: “não és tu que vais dirigir esta obra?” – Respondi que sim e lá fui, tremelizando, dirigir o ensaio, com as interrupções que foram necessárias, até que, numa delas, voltei-me para trás para perguntar ao meu querido Padrinho se achava bem, e reparei que ele tinha saído da sala para que, como mais tarde me confessou, me sentisse à vontade, pois o que tinha ouvido estava muito bem!

Enquanto foi vivo, fiz questão, sempre, de lhe pedir conselho quanto à execução de qualquer obra sua, sobretudo tratando-se de alguma que não tivesse cantado com o Tio Francisco no Coro D. Pedro de Cristo, já que, quer no Orfeão do CCD Somelos, quer no Coro de São Miguel de Seide, quer, por último, no de Azurém, 90% do meu repertório era constituído por obras de Manuel Faria. Aliás, a sua obra musical – coral, sacra e profana, instrumental e coral-sinfónica – está carregada das influências da simplicidade, ingenuidade e lirismo das suas origens, muito ligadas à terra, bem como sofre a ardência do seu espírito arrebatado e profundamente amargurado por causa das desilusões, maledicências, inveja e trações que sofreu dos seus pares, sem que alguma vez recebesse protecção ou defesa dos seus superiores hierárquicos. O conhecimento de situações como estas (pude verificar pessoalmente algumas no meu tempo de Seminário), constitui uma vantagem pessoal quando me atrevo a interpretar algumas obras mais arrevesadas (termo muito utilizado por Manuel Faria).

AP- Podemos verificar nos catálogos existentes sobre a obra de Manuel Faria uma forte componente de obras inspiradas em música tradicional. Estas por si, colocariam Manuel Faria como um dos principais compositores nacionalistas portugueses. No entanto, quando falamos de compositores nacionalistas, o país

tende a enumerar Lopes Graça ou Freitas Branco. Porque será que Manuel Faria nunca esteve conotado como um dos compositores nacionalistas mais importantes e com mais obra escrita neste âmbito? O seu tio sentia esta discriminação?

BF- Creio que, de certo modo, deixei já antever a resposta a esta questão numa das supra respondidas. Na verdade, para lhe dar apenas um exemplo do que sente em relação a esta questão, anuncio-lhe um dos mais gratos prazeres que tive em toda a minha vida: Em 1993, no âmbito das comemorações da gemação das cidades de Guimarães e de Brive (França), o Grupo Coral de Azurém foi convidado pelo pelouro cultural desta cidade francesa a participar nas “Fêtes Corallles Internacionales” de Brive. Para o efeito, deslocou-se a Guimarães, e à sede do Grupo Coral de Azurém, o responsável máximo desse pelouro, que era Maestro da Orquestra de Câmara de Brive, musicólogo credenciado, e que me solicitou assim: “sabe, conheço a obra de Manuel Faria relativamente bem. Impressiona-me sobremaneira a obra coral de raiz popular, e penso que Manuel Faria está para a música coral de raiz popular portuguesa, como Zoltan Kodhaly e Bela Bartok para a música húngara da mesma matriz, como também um compositor francês cujo nome agora não recordo.

Ora, penso que o facto de “ser Padre e ser de Braga”, como o próprio o referia, acrescido, ainda, do facto de a sua obra não estar publicada como a de Lopes Graça ou Freitas Branco, aliados a um outro facto que se consubstancia em serem permanentemente falados na comunicação social os nomes de Lopes Graça, sobretudo (lembro que, após o 25 de Abril, sucederam-se as homenagens a Lopes Graça, sempre conotado com o PCP e com os sucessivos e excessivos concertos em que se executavam as famosas “Heróicas”, para Coro e piano e solo) e, embora menos, o de Freitas Branco, sem nenhuma alusão a Manuel Faria em toda a comunicação social, falada, escrita ou televisionada levou a que o nome de Manuel Faria tenha sido constantemente relegado para a prateleira do esquecimento.

Lembre-mo-nos de que Lopes Graça tinha os favores do PCP, cuja máquina dominava sectores importantes da comunicação, bem como outras instituições culturais, que divulgavam a sua obra, promoviam os seus concertos, bem como as homenagens que com frequência lhe foram feitas, mesmo em vida.

Manuel Faria, pelo contrário, não dispunha de apoios em quaisquer meios de comunicação social, por isso que o seu nome e a sua obra eram essencialmente divulgados através dos coros e orquestras que executavam as suas obras.

E, é claro, Manuel Faria sentia esta discriminação, patente na expressão: “sou Padre, sou de Braga e não sou do PCP”, que ouvi da sua própria boca e que, de tão concisa e evidente, não precisa de ser demonstrada.

AP- Muito obrigado pela sua disponibilidade em colaborar com a presente investigação.


Manuscritos: B.1 Fantasia brilhante sobre dois temas do Seminário

Se amigos, pianoforte e contrabaixo Benjamin de Oliveira Salgado, ex-aluno compositor e ilustre pianista, op. 100, de 1934 e 1935, e autor,
Manuel Ferreira de Faria


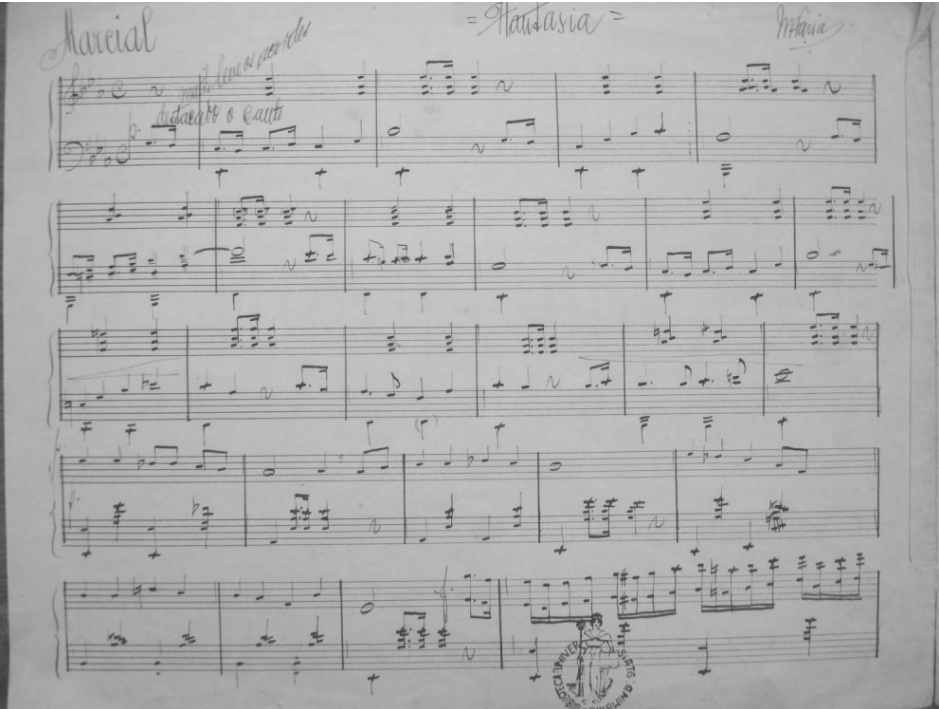
Fantasia brilhante

sobre dois temas do Hino do Seminário de Nossa Senhora da Conceição, de Benjamin de Oliveira Salgado, composta em 24 de Março de 1934

por
Manuel Ferreira de Faria

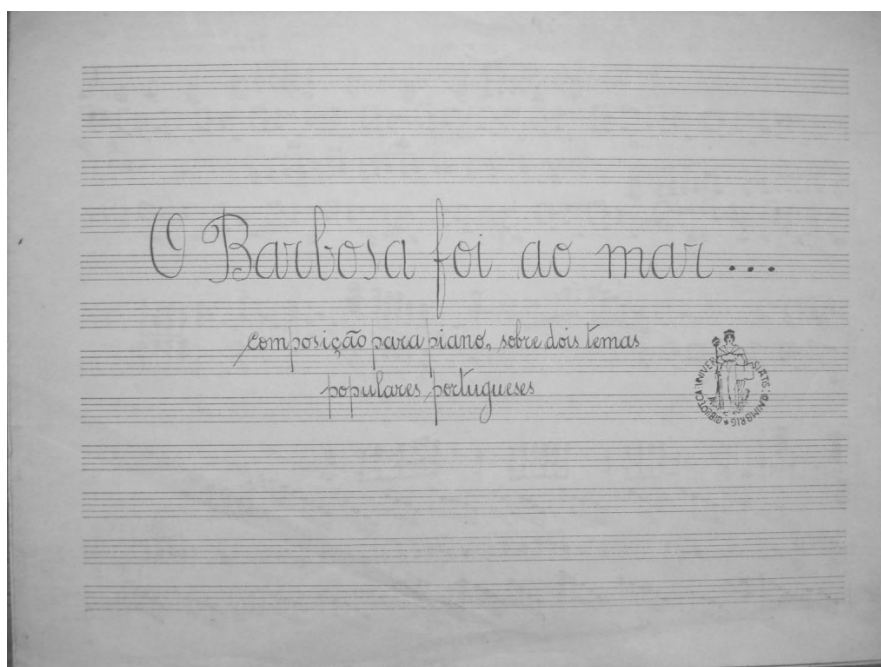


Marcial *= Fantasia =* *Maria*





B.2. O Barbosa foi ao mar

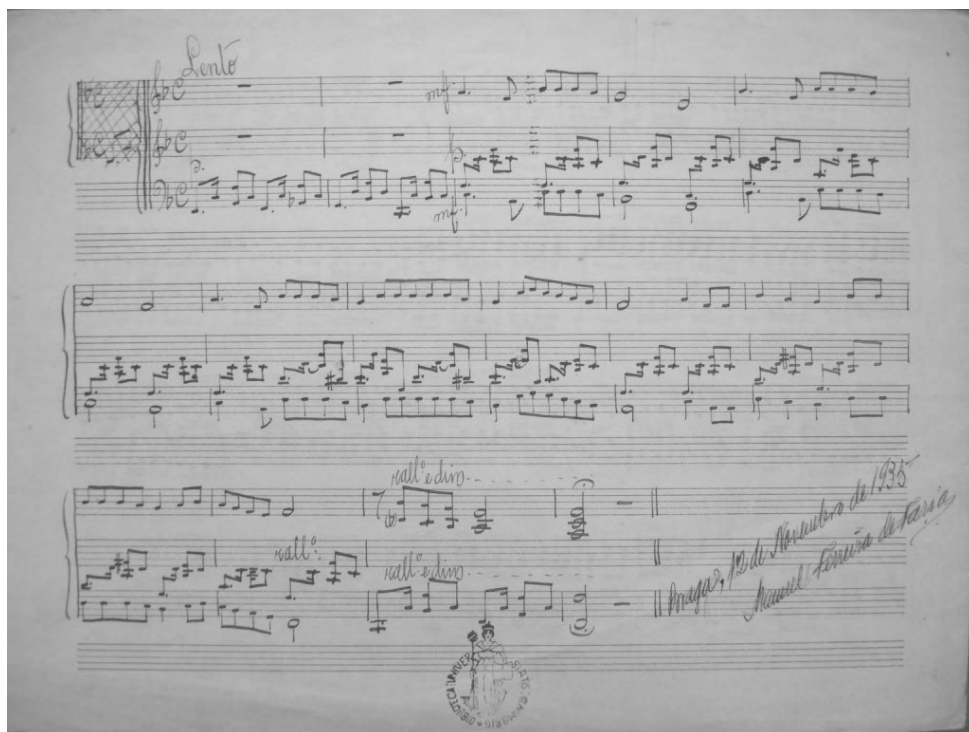


*Barbosa foi ao mar
Em metal de nevoeiro,
Lá os barcos no ar,
E os cornos com carneiro*

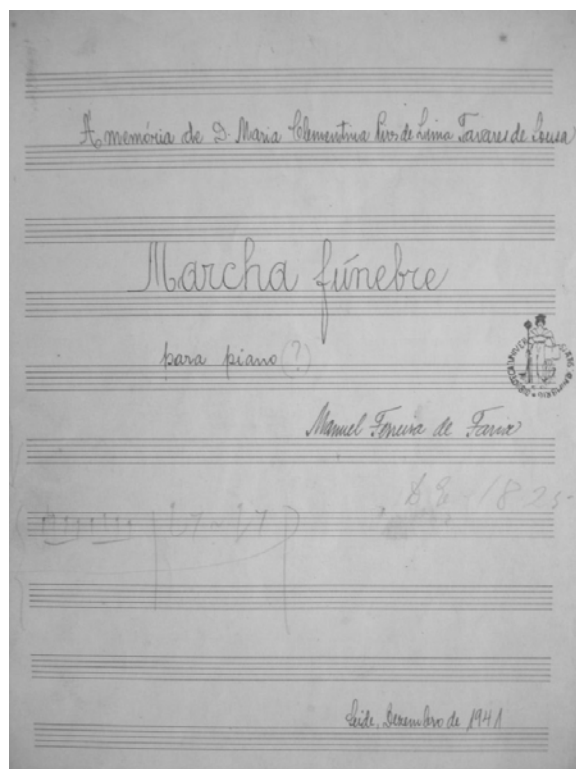
Andante

*Clare para a água
Re-fo para moinho
Bate o pé na areia faz brincar um limo*

Vivo



B.3. *Marcha Fúnebre*



Marcha fúnebre - M. Faria

Lento

Handwritten musical score for a funeral march, titled "Marcha fúnebre - M. Faria". The score is written on ten staves, with the first staff marked "Lento". The music is in 2/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "mf" (mezzo-forte). The lyrics are written in Portuguese and are partially obscured by the musical notation. The score is signed "M. Faria" at the bottom right.

Handwritten lyrics (partially obscured by musical notation):

...o corpo e a alma...
...o corpo e a alma...
...o corpo e a alma...
...o corpo e a alma...
...o corpo e a alma...
...o corpo e a alma...
...o corpo e a alma...
...o corpo e a alma...
...o corpo e a alma...
...o corpo e a alma...

Handwritten signature: M. Faria

Handwritten text at the bottom: Uma ALBERTO DE SANTOS - Casa Editora L. N. 105 - Rua 108

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are several annotations in the score: '1.' is written below the first staff; '2.' is written below the second staff; '3.' is written below the third staff; '4.' is written below the fourth staff; '5.' is written below the fifth staff; '6.' is written below the sixth staff; '7.' is written below the seventh staff; '8.' is written below the eighth staff; '9.' is written below the ninth staff; and '10.' is written below the tenth staff. The score is written in a clear, legible hand.

Handwritten musical score on page 3, featuring complex notation with multiple staves and dynamic markings. The score includes a section marked "cresc." and another marked "molto cresc.". A large, dense, cross-hatched area is present in the middle of the page, likely indicating a section to be deleted or revised. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score on page 3, featuring complex notation with multiple staves and dynamic markings. The score includes a section marked "cresc." and another marked "molto cresc.". A large, dense, cross-hatched area is present in the middle of the page, likely indicating a section to be deleted or revised. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score on page 3, featuring complex notation with multiple staves and dynamic markings. The score includes a section marked "cresc." and another marked "molto cresc.". A large, dense, cross-hatched area is present in the middle of the page, likely indicating a section to be deleted or revised. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score on page 4, featuring complex notation with multiple staves and dynamic markings. The score includes a section marked "Religioso" and another marked "Lento Religioso". The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large, dense, cross-hatched area is present in the middle of the page, likely indicating a section to be deleted or revised.

Handwritten musical score on page 4, featuring complex notation with multiple staves and dynamic markings. The score includes a section marked "Religioso" and another marked "Lento Religioso". The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large, dense, cross-hatched area is present in the middle of the page, likely indicating a section to be deleted or revised.

Handwritten musical score on page 4, featuring complex notation with multiple staves and dynamic markings. The score includes a section marked "Religioso" and another marked "Lento Religioso". The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large, dense, cross-hatched area is present in the middle of the page, likely indicating a section to be deleted or revised.

Handwritten musical score for piano, page 108. The score is written on ten staves. The first staff has a large 'X' drawn over it. The second staff has a large 'X' drawn over it. The third staff has a large 'X' drawn over it. The fourth staff has a large 'X' drawn over it. The fifth staff has a large 'X' drawn over it. The sixth staff has a large 'X' drawn over it. The seventh staff has a large 'X' drawn over it. The eighth staff has a large 'X' drawn over it. The ninth staff has a large 'X' drawn over it. The tenth staff has a large 'X' drawn over it. The word 'Crescendo' is written in the right margin of the first staff.

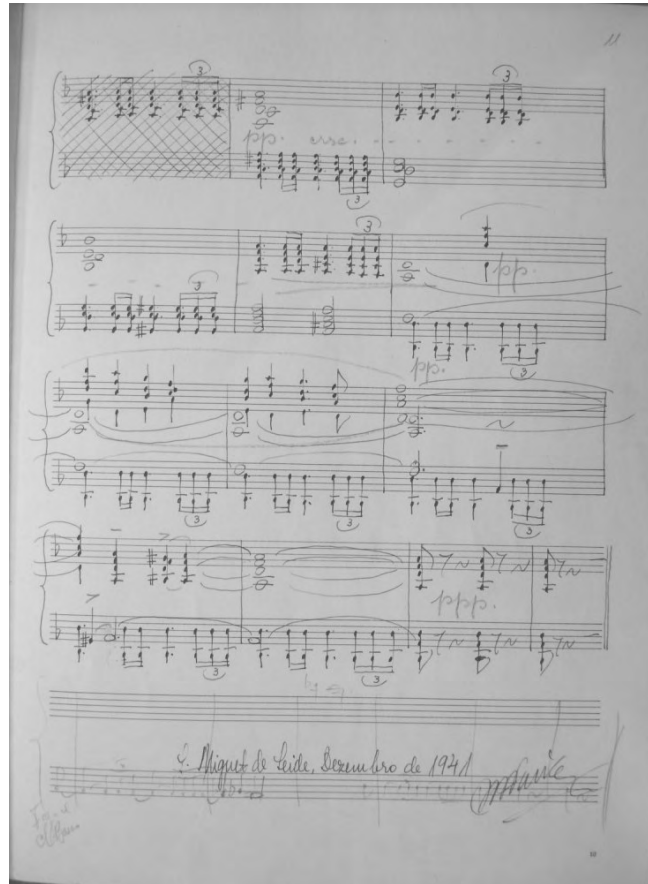
Handwritten musical score for piano, page 109. The score is written on ten staves. The first staff has a large 'X' drawn over it. The second staff has a large 'X' drawn over it. The third staff has a large 'X' drawn over it. The fourth staff has a large 'X' drawn over it. The fifth staff has a large 'X' drawn over it. The sixth staff has a large 'X' drawn over it. The seventh staff has a large 'X' drawn over it. The eighth staff has a large 'X' drawn over it. The ninth staff has a large 'X' drawn over it. The tenth staff has a large 'X' drawn over it. The word 'Crescendo' is written in the right margin of the first staff.

Handwritten musical score on page 2. The page contains two systems of staves. The first system includes a piano accompaniment with multiple staves and a vocal line. There are several instances of crossed-out notation, particularly in the piano part. The second system continues the composition with more complex rhythmic patterns and some handwritten annotations.

Handwritten musical score on page 3. The page contains two systems of staves. The first system includes a piano accompaniment with multiple staves and a vocal line. There are several instances of crossed-out notation, particularly in the piano part. The second system continues the composition with more complex rhythmic patterns and some handwritten annotations.

Handwritten musical score on page 39. The score is written for piano and includes several measures with triplets and dynamic markings. The dynamics include *ff* (fortissimo), *pu* (pianissimo), and *dim. poco a poco* (diminuendo poco a poco). The notation is in a key with one flat and a common time signature.

Handwritten musical score on page 40. The score continues from the previous page and includes measures with triplets and dynamic markings. The dynamics include *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), and *dim. - meno ma* (diminuendo - meno ma). The notation is in a key with one flat and a common time signature.



B.4. Adeus



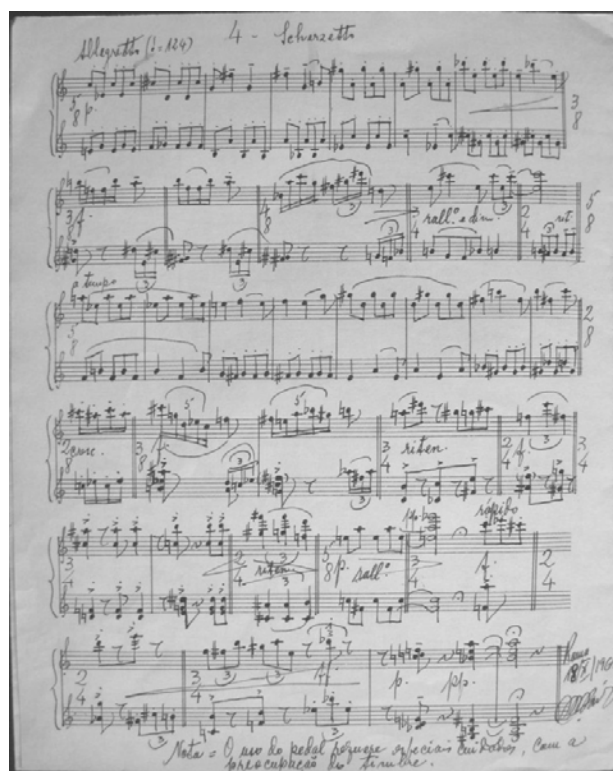


B.5. Quatro pequenas peças para piano

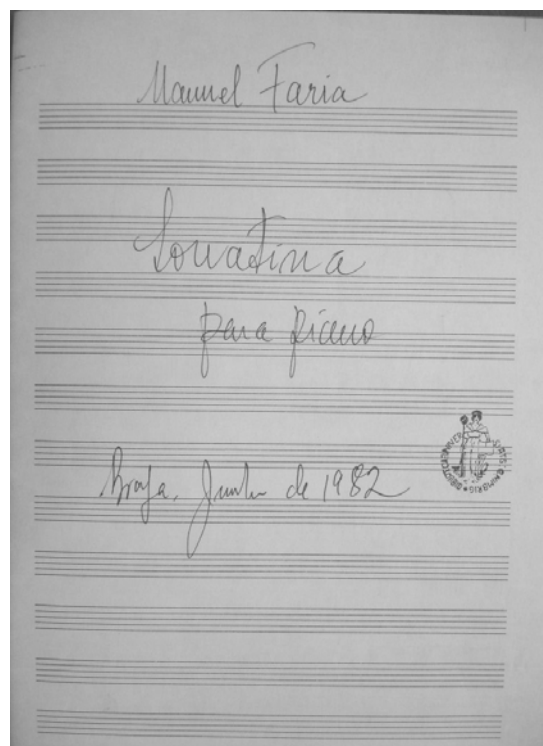


Handwritten musical score for a piano piece. The score consists of five systems of staves. The notation includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics such as *mf cresc.*, *mf.*, *mf.*, *mf.*, and *mf.* are used. Tempo markings include *rit.*, *a tempo*, and *a tempo*. The piece concludes with a double bar line and the handwritten text "Rama, 18/1/1961" and a signature.

Handwritten musical score titled "3 - Melodia". The score consists of five systems of staves. The notation includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics such as *mf.*, *mf.*, *mf.*, *mf.*, and *mf.* are used. Tempo markings include *rit.*, *a tempo*, and *a tempo*. The piece concludes with a double bar line and the handwritten text "Rama, 18/1/1961" and a signature.



B.6. Sonatina para pino



Sonatina para piano M. Farias

par $\frac{a}{T}$ piano

Sonatina
para piano

N. Farias

com fantasia

rápido

dim.

rall.

adagio intem.

dim.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The tempo/mood is marked "Andantino". The lyrics are written below the staves: "The Rose Tree", "The Rose Tree", "The Rose Tree", "The Rose Tree", "The Rose Tree". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The handwriting is in ink on aged paper.

3

Handwritten musical score for page 3, measures 1-4. The score is in 2/4 time and features a piano introduction with a *dim.* marking.

4

Handwritten musical score for page 4, measures 5-8. The score includes markings for *fort.*, *dim.*, *legato e cantabile*, and *sforzato*.

5

Handwritten musical score for page 5. The page contains two systems of staves. The first system consists of a piano (p) staff and a violin (v) staff. The second system also consists of a piano (p) staff and a violin (v) staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The word "sempre legato" is written at the bottom of the second system.

sempre legato

6

Handwritten musical score for page 6. The page contains two systems of staves. The first system consists of a piano (p) staff and a violin (v) staff. The second system also consists of a piano (p) staff and a violin (v) staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The word "dim." is written above the first system, "rall." is written above the second system, and "a tempo (rapido)" is written above the third system. The word "p. cresc." is written at the bottom of the third system.

dim.

rall.

a tempo (rapido)

p. cresc.

9

Handwritten musical score for page 9. The score is written for piano (p) and organ (pp). It consists of four systems of staves. The first system is marked *allarg.* (allargando). The second system is marked *dim.* (diminuendo). The third system is marked *rall.* (rallentando) and *rall.° assai e dim.* (rallentando assai e diminuendo). The fourth system is marked *ppp.* (pianissimo) and *scissar* (scissando). The organ part is written in a separate staff at the bottom, marked *ppp.* and *scissar*.

10

II

Andante assai, molto cantabile

Handwritten musical score for page 10. The score is written for piano (p) and organ (pp). It consists of four systems of staves. The first system is marked *Andante assai, molto cantabile*. The second system is marked *3/4* and *4/4*. The third system is marked *dim.* (diminuendo) and *rall.* (rallentando). The fourth system is marked *a tempo* and *2/4*. The organ part is written in a separate staff at the bottom, marked *ppp.* and *scissar*.

101

Handwritten musical score for page 101. The page contains four systems of music, each with a piano (p) and violin (v) staff. The first system is marked *rall. edim.* and features a 4/4 time signature. The second system is marked *rall.* and also features a 4/4 time signature. The third system is marked *a tempo* and features a 4/4 time signature. The fourth system is marked *dim.* and features a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

102

III

Allargando

Handwritten musical score for page 102. The page contains four systems of music, each with a piano (p) and violin (v) staff. The first system is marked *Allargando* and features a 4/4 time signature. The second system is marked *anf.* and features a 4/4 time signature. The third system is marked *anf.* and features a 4/4 time signature. The fourth system is marked *anf.* and features a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

13

Handwritten musical score for page 13. The page contains four systems of music, each with a piano (p.) and organ (org.) part. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system shows a piano melody with a descending line and an organ accompaniment. The second system features a piano melody with a trill and an organ accompaniment. The third system shows a piano melody with a trill and an organ accompaniment. The fourth system shows a piano melody with a trill and an organ accompaniment.

14

Handwritten musical score for page 14. The page contains four systems of music, each with a piano (p.) and organ (org.) part. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system shows a piano melody with a trill and an organ accompaniment. The second system shows a piano melody with a trill and an organ accompaniment. The third system shows a piano melody with a trill and an organ accompaniment. The fourth system shows a piano melody with a trill and an organ accompaniment.

15

Handwritten musical score for page 15. The score is written on four systems of staves. The first system shows a piano part with a *diam.* marking. The second system includes a *8a* marking. The third system features a *criso.* marking. The fourth system includes a *rit. ... a tempo* marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

16

Handwritten musical score for page 16. The score is written on four systems of staves. The first system shows a piano part with a *diam.* marking. The second system includes a *criso.* marking. The third system features a *rit. ... a tempo* marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A circular stamp is visible at the bottom of the page.